



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

PERCURSO DE ARTISTA: DA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL À ARTÍSTICA

Rodolfo Ward

Orientadora

Suzete Venturelli

Brasília-DF

2019

RODOLFO WARD

PERCURSO DE ARTISTA: DA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL À ARTÍSTICA

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais, Área de Concentração Arte e Tecnologia (AT), do Departamento de Artes Visuais, da Universidade de Brasília, como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Suzete Venturelli

Brasília-DF

2019

BANCA DE DEFESA

Prof.^a Dr.^a Suzete Venturelli
VIS/UNB (Orientadora)

Prof.^a Dr.^a Florence Dravet
COM/UCB (Examinadora)

Prof. Dr. Rogério Câmara
VIS/UnB (Examinador)

Prof.^a Dr.^a Denise Camargo
VIS/UnB (Suplente)

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1. <i>Helicônia bihai</i> (L.) L. “ <i>Lobster Claw</i> ” – Jaquine (2009)	18
IMAGEM 2. <i>Helicônia rostrata</i> – Ruiz & Pav (2009)	18
IMAGEM 3. <i>Jade</i> (2009)	19
IMAGEM 4. <i>Assombração</i> (2012)	21
IMAGEM 5. <i>Pensadores</i> (2012)	21
IMAGEM 6. <i>Ideia</i> (2012)	22
IMAGEM 7. <i>Dispositivos de controle</i> (2018)	44
IMAGEM 8. Foto do Steve McCurry. <i>Havana</i> (2014)	60
IMAGEM 9. Andreas Gursky, <i>Atlanta</i> (1996)	64
IMAGEM 10. Projeto da Exposição Poder Provisório	67
IMAGEM 11. <i>Mídia Ninja</i> (2013)	69
IMAGEM 12. <i>Ruas de junho</i> (2013)	72
IMAGEM 13. <i>Linha do tempo da evolução histórica das técnicas</i> (2019)	88
IMAGEM 14. <i>E-compós</i> – imagem	100
IMAGEM 15. <i>Catedral de Brasília</i> (2018)	104
IMAGEM 16. <i>Convite</i> (2018)	105
IMAGEM 17. <i>Fluxus</i> (2018)	106
IMAGEM 18. <i>Sem Título</i> (2018)	109
IMAGEM 19. <i>Sem Título</i> (2018)	109
IMAGEM 20. <i>Favelinha</i> (2018)	110
IMAGEM 21. <i>Sons da Natureza</i> (2018)	113
IMAGEM 22. <i>Passos</i> (2018)	114
IMAGEM 23. <i>R.I.P. Democracia</i> (2018)	116
IMAGEM 24. <i>Penumbra</i> (2018)	117
IMAGEM 25. <i>Desvelando</i>	119
IMAGEM 26. <i>Passos 2</i> (2018)	120
IMAGEM 27. <i>Fotografia é Saúde</i> (2018)	121
IMAGEM 28. <i>Jesus, Eles Sabem O Que Fazem!</i> (2018)	122
IMAGEM 29. <i>Ponte do Iluminismo</i> (2018)	123
IMAGEM 30. <i>Rio Jaguarão</i> (2018)	123
IMAGEM 31. <i>Sem Título</i> (2018)	124
IMAGEM 32. <i>Boca de fumo</i> (2018)	124

IMAGEM 33. <i>Convite 2</i> (2018)	125
IMAGEM 34. <i>Informações luminosas</i> (2018)	127

LISTA DE TABELAS

TABELA 1: Características do mundo moderno e do mundo globalizado	46
TABELA 2: Meios de produção	94

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todos os artistas e pesquisadores do campo das Artes que buscam melhores oportunidades para realizar e apresentar seus trabalhos. A todos aqueles que acreditam que a democratização do ensino e o conhecimento são fundamentais para podermos conviver em harmonia. A todos aqueles que acreditam na ciência e na academia, buscando novas alternativas para um real retorno do conhecimento para a sociedade que não seja unicamente pelo academicismo. A toda classe subalterna dentro de algum sistema de poder que busca sua emancipação. A todos aqueles que assim como Eu estão em busca do seu caminho.

Dedico às pessoas que apareceram em minha vida e me fizeram seguir em frente, seja por motivação, seja por desafio.

Dedico a minha família, que me apoia em minhas derrotas e celebra comigo minhas vitórias.

A minha colega Rejane de Meneses que corrigiu meu texto, a banca pelas contribuições bibliográficas e uma dedicatória especial para minha orientadora, Suzete Venturelli, que me acolheu em seu laboratório e me deu a oportunidade de desenvolver este trabalho o qual tem a vivência como base fundamental.

RESUMO

Esta dissertação de mestrado tem como objeto compreender, por meio de estudo teórico/prático, as fricções entre a fotografia documental e a fotografia artística e como essas questões se imbricam com a noção de real e ficcional, documental e artístico, traçando uma linha temporal entre passado e presente, desconstruindo historicamente a relação do dispositivo fotográfico na modernidade e sua transmutação na pós-modernidade. O trabalho pretende criar um paralelo entre esses dois tipos de fotografia demonstrando que sua transmutação está intrinsecamente ligada aos avanços tecnológicos, políticos, econômicos, artísticos e culturais ao criar e validar, por meio de imagens, novas realidades, novas formas de controle e dominação que hoje, na sociedade em redes, têm sido utilizadas em larga escala pelo sistema neoliberalista, inaugurando a nova fase do capitalismo, o psicocapitalismo. Esta pesquisa propõe uma adaptação do conceito de “Deriva” aliado a “Teoria do Jogo” como processo metodológico para criação teórica e artística no campo das humanidades e das ciências sociais. São utilizados como base as disciplinas de artes, artes visuais, ciência política, antropologia e comunicação social.

Palavras-chave: Fotografia. Arte. Documental. Sociedade. Moderno. Pós-Moderno.

ABSTRACT

This master's thesis aims to understand, through theoretical / practical study, the frictions between documentary photography and artistic photography and how these issues intertwine with the notion of real and fictional, documentary and artistic, drawing a time line between past and present, historically deconstructing the relationship of the photographic device to modernity and its transmutation into postmodernity. The work intends to create a parallel between these two types of photography, demonstrating that its transmutation is intrinsically linked to technological, political, economic, artistic and cultural advances in creating and validating, through images, new realities, new forms of control and domination that today, in society in networks, have been used on a large scale by the neoliberalist system, inaugurating the new phase of capitalism, psycho-capitalism. This research proposes an adaptation of the concept of "Derivative" allied to "game theory" as a methodological process for theoretical and artistic creation in the field of humanities and social sciences. The disciplines of arts, visual arts, political science, anthropology and social communication are used as a base.

Keywords: Photography. Art. Documental. Society. Modern. Post-Modern.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
-------------------------	-----------

SEÇÃO 1

ESCRITA E PRÁTICA ARTÍSTICA

1.1 Escrita, reflexões e <i>Zeitgeist</i>	14
1.2 O ciberespaço e a condição pós-moderna	28
1.3 Novas tecnologias, concepções de mundo e novos regimes de verdade	32
1.4 O psicocapitalismo	38

SEÇÃO 2

A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL E A FICCIONAL

2.1 Fotografia na modernidade: documental e científica	49
2.2 Fotodocumentarismo, fotojornalismo e fotografia artística	56
2.2.1 Steve McCurry	58
2.2.2 Andreas Gursky	63
2.3 Fotografia na pós-modernidade	66
2.3.1 Transgressões e convergências: do documental para o artístico ...	66
2.3.2 Instrumento, máquina e aparelho	72
2.3.3 A transmutação do dispositivo fotográfico	79
2.3.4 Objetos técnicos	84

SEÇÃO 3

PODER DAS IMAGENS E CRIAÇÃO ARTÍSTICA

3.1 Imagem	90
------------------	----

3.2 Cultura visual	95
3.3 Virada pictórica	98
3.4 Criação artística	102
3.4.1 Olhos D'Água-GO	111
3.4.2 Jaguarão-RS e Rio Claro-Uruguai	119
CONCLUSÃO	128
REFERÊNCIAS	130

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem a intenção de colaborar com as discussões sobre fotografia na contemporaneidade abordando as principais questões que cercam a produção de imagens no campo da fotografia documental e artística, delimitando suas fronteiras, transgressões e pontos de convergência no âmbito do meu percurso como artista.

O objetivo geral desta dissertação é analisar por meio de estudo teórico e prático como as imagens fotográficas contribuíram para a ruptura dos conceitos de verdade da modernidade cooperando para a criação de novos regimes de verdade e novas estruturas de poder menos padronizadas que proporcionaram maior liberdade à produção fotográfica contemporânea.

Como objetivos específicos, defini e conceituei a sociedade moderna e contemporânea; pesquisei sobre produção fotográfica moderna e contemporânea; analisei as fricções entre documental e ficcional na fotografia; descrevi a natureza da visualidade e produzi um trabalho artístico autoral.

Neste projeto, entendo que o lugar de fala tem extrema importância para a produção acadêmica. Estando em um Programa de Pós-Graduação em Artes em uma universidade pública federal, pertencente e envolto por um sistema político, social, econômico e cultural, é importante nos posicionarmos politicamente e refletirmos sobre nossas responsabilidades como cidadãos e artistas.

Nesse contexto, surgiu o desejo do aprofundamento artístico, pessoal e acadêmico. Este projeto de pesquisa caracteriza-se por estudo prático e teórico que visa discutir o papel da ficção e da encenação do real no contexto da fotografia contemporânea questionando suas potencialidades epistemológicas ao investigar que tipo de informação essas imagens propõem, estabelecendo relação com o conceito de verdade na fotografia documental, além de analisar como e quando a fotografia se desprende da representação do real e atinge o patamar de arte.

Trata-se de uma pesquisa no campo teórico das poéticas transdisciplinares¹ que perpassa por campos do saber como ciências sociais, humanas e artes. Para produção deste

¹ Poéticas transdisciplinares visam promover a troca de informações e de conhecimentos entre disciplinas e transferir métodos e procedimentos de uma disciplina para outras de forma transversal e transdisciplinar.

trabalho, tive a necessidade de buscar conhecimento em diversos autores de áreas distintas. Fui às disciplinas da antropologia, da sociologia, da história da arte, da ciência política, da comunicação e das artes visuais.

Um dos eixos da pesquisa foi trabalhar e elucidar o pensamento sobre a abstração visual apresentado por Jonathan Crary (2012, p. 12): “Se há uma mutação em curso na natureza da visualidade, quais formas e modos estão sendo deixados para trás? Que tipo de ruptura é essa? Ao mesmo tempo, quais elementos de continuidade ligam a produção contemporânea das imagens às antigas organizações do visual?”.

Explico como as transformações na natureza da visualidade ocorreram e como isso afeta a fotografia contemporânea. Exploro as fricções entre a fotografia documental e artística e como e quando se entrelaçaram. Se alguma coisa caracteriza a relação moderna entre a arte e a fotografia, é a tensão ainda não resolvida que surgiu entre ambas quando as obras de arte começaram a ser fotografadas (BENJAMIN, 1987, p. 104). Para Benjamin, a fotografia constitui-se de ambiguidades e contradições, por isso é fácil admiti-la tanto no território da veracidade como no lúdico.

Como metodologia foi utilizada uma adaptação da teoria da deriva, proposta pelo situacionista Guy Debord (1997), e também, a Teoria do Jogo, proposta por Johan Huizinga (2004). A partir da junção dessas duas teorias, construí situações de vida cotidiana, criei um jogo próprio, analisei e explorei o potencial de cada uma dessas situações, criando e tencionando regras, de modo a romper com a alienação reinante na sociedade e na academia para obter prazer próprio e atingir minha meta. Enviei meus textos carregados de crítica social, cultural e política para diversas localidades do Brasil e no ciberespaço.

Nesta dissertação, utilizei o procedimento psicogeográfico como o início de uma caminhada em um ponto de uma localidade urbana deixando a cidade me guiar e também iniciei a pesquisa em determinado campo do conhecimento e deixei que os hiperlinks me guiassem para outros campos. Essa deriva no campo físico e no ciberespaço contribui na construção ou reconstrução das minhas concepções do ambiente urbano, das práticas artísticas, das poéticas próprias e do conhecimento. Essa metodologia teve o objetivo de expandir e ao mesmo tempo aprofundar o conhecimento e realizar a práxis política. Esse método foi aliado a outras ferramentas para se obter um melhor proveito, como a fotografia, a escrita, a gravação de áudio, o *GPS*, a gravação de vídeos, entre outros.

A Teoria do Jogo de Johan Huizinga foi utilizada com o objetivo de pensar e integrar a este trabalho os reflexos do jogo na cultura contemporânea, em específico no meio acadêmico, criando diálogos com a tecnologia, as novas mídias e a sociedade. De forma voluntária, criei regras, delimito o espaço-tempo para aplicação dessas regras e tencionei essas regras com as regras do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB), partindo do entendimento de que “é no jogo e pelo jogo que a civilização surge e se desenvolve” (HUIZINGA, 2004, p. 19).

Flusser (2007 b) argumenta que não devemos ser apenas operários das máquinas e que devemos clarificar a câmera escura. Queremos, podemos e devemos clarificar o aparelho estatal chamado universidade subvertendo dogmas, normas e regras que oprimem a criação artística, sendo a metodologia científica um exemplo de opressão acadêmica. A metodologia utilizada neste trabalho também adentra conceitos sobre tecnologia, especificamente a tecnologia social, que nesta dissertação é entendida como um conjunto de técnicas, metodologias transformadoras, desenvolvidas e/ou aplicadas na interação com a população e apropriadas por ela, que representam soluções para inclusão social e melhoria das condições de vida.

Na seção 1, proponho uma reflexão a respeito das características da sociedade contemporânea ocidental levantando questões que são a essência para construção dessa pesquisa. São apresentadas as principais motivações, pensamentos e emoções do artista pesquisador que busca, em um duplo fluxo, contribuir e ser amparado – contribuir com a produção de conhecimento e com as especificidades do pensamento criativo e ser amparado por meio de indicações de leituras e críticas construtivas de pensadores e teóricos com mais experiência.

Desenvolvo o pensamento sobre o ciberespaço e sobre as transmutações que a arte vem sofrendo no decorrer do tempo e em razão dos rápidos avanços tecnológicos que afetam as noções modernas de espaço-tempo já há muito estabelecidas afirmando que os meios econômicos e os avanços tecnológicos estão imbricados e amalgamados às transmutações artísticas em constante expansão e que estas, como criadoras de realidades, fazem parte desse ciclo que se retroalimenta. São utilizados os pensamentos de Entler (2007); Hine (2015); Castells (2000); Mafessoli (2015); Martins (2013); Bauman (2001; 2007; 2008); Giddens (1991); Augé (1994); Lypvovestky (2015); Baudrillard (1981); Adorno (1992); Debord (1997); Marques (1996); Dowbor (2017); Vega (2015); Han (2014); Leminski

(1977); e Seixas (1977) para exemplificar como a imagem se tornou um mecanismo de poder com alcance político e uma forma de dominação utilizada pelo modelo neoliberalista que busca a homogeneização cultural como nova forma de controle do capitalismo psicológico ou psicocapitalismo.

A seção 2 tem por objeto compreender as fronteiras e as transgressões da fotografia contemporânea. Refletimos sobre o pensamento histórico traçando uma linha temporal entre passado e presente ao desconstruir historicamente a relação do dispositivo fotográfico com a ciência, a documentação, o real, o ficcional, a arte na modernidade e sua transmutação para objeto técnico na pós-modernidade, por meio de diálogos entre Magalhães (2004); Dubois (1994); Lyotard (1970; 1986); Le Goff (1996; 2003); Monteiro (2012); Guran (2013); Wright (1992); Berger e Mohr (1982); Bittencourt (1994); Spencer (1992); Benjamin (1987); Krauss (1986); Mauad (2008); Barthes (1984; 2006); Dobal (2013); Soulages (2010; 2017); Rouillé (2013); Deleuze e Guatari (1995); Brea (2010); Venturelli (2004; 2017); Fernandes (2006); Alessandrini e Machado (2009); Grigoletti (2006); Canguilhem (1952); Simondon (1989); Lopes (2015); e Flusser (1982; 1985; 1989; 2002; 2007a; 2007b; 2008; 2013). São apresentados alguns trabalhos que geram a fricção entre a fotografia documental e artística por meio do diálogo entre Corrêa (2012); Viglion (2016); Leen (2016); McCurry (2016); e Biro (2012), imbricando as motivações desses trabalhos com os estudos sobre cultura da convergência por meio do diálogo entre Entler (2014); Chiodetto (2014); Tosetto (2015); Groys (2006); e Bishop (2015).

Na seção 3 são explicadas as mudanças sofridas no âmbito da representação das imagens e a potencialização do papel do observador dando a devida importância para o contexto vivido à época, do século XIX aos dias atuais, e a emergência de uma história da imagem. Definimos imagem na contemporaneidade por meio dos estudos em cultura visual e a possibilidade de uma teoria da imagem, inicialmente chamada de virada pictórica. Para esses diálogos sobre as imagens criamos diálogo entre Flusser (2002); Santaella e Nöth (2001); Machado (1993); Mirzoeff (2003; 2016); Hobsbawn (2000); Maciel (1973); Monteiro (2012); Schiavinato (2008); Dias (2011); Venturelli (2004); Etcheverry (2012); Crary (2012); Crimp (1999); Mitchell (2015); Magritte (1992); Didi-Huberman (2017); e Rancière (2015). Na seção 3 é apresentada a criação artística resultante deste projeto de pesquisa produzida em coautoria com a câmera do dispositivo celular, utilizando a técnica de pintura com a luz disponível como programação inata do dispositivo móvel utilizado

nessa experimentação artística. As imagens foram produzidas em Brasília-DF, Olhos D'Água-GO, Jaguarão-RS, Rio Claro-Uruguai.

SEÇÃO 1

ESCRITA E PRÁTICA ARTÍSTICA

1.1 Escrita, reflexões e *Zeitgeist*

Encontrar um tema com relevância tanto para a academia quanto para a sociedade e que me motivasse foi um grande exercício de meses e meses de pesquisas, leituras e reflexões. Encontrar esse tema, esse objeto, no meu entendimento, já é uma forma de criação muito pessoal. A partir dessa autorreflexão, tive a oportunidade de ser guiado por diversas conversas com a orientadora que trazia elementos para escrita e produção artística. Nesse primeiro momento, somos tentados a pesquisar e escrever sobre um mundo de coisas, histórias, memórias e infinitas possibilidades que nos parecem sedutoras e importantes. E na verdade são! Entretanto, é preciso ter em mente que um projeto acadêmico possui regras e normas, além de um tempo determinado para ser finalizado.

Por diversas vezes, testei e aprofundei as pesquisas em áreas distintas, que, no meu entendimento, engrandecem a pesquisa e possibilitam um trabalho mais denso, robusto, além de poder ser mais bem aproveitado pela sociedade. Em todo o processo, busquei dialogar com autores, artistas e pesquisadores de diversas áreas por meio de uma pesquisa transdisciplinar com o objetivo de produzir um trabalho democrático, de linguagem fluida, de forma clara e objetiva sempre me aproximando dos grupos sociais vistos como subalternos que no meu entendimento se encontram afastados da academia ou da elite do conhecimento.

Propus uma escrita acadêmica densa, com bastante referencial teórico, porém com fluidez e que seja instigante. A proposta é que possa servir de base para futuras pesquisas e também para o autoconhecimento do autor e do leitor, contribuindo ainda para a construção do pensamento crítico. Procuo trazer conceitos históricos e mostrar o estado atual da arte dos temas que me proponho a escrever.

O projeto apresentado encontra-se em consonância com a abordagem multidisciplinar que está em desenvolvimento nos últimos anos – Humanidades Digitais.² Essa nova

² Paris O'Donell, por exemplo, define “Humanidades Digitais” como uma “atividade interdisciplinar” que transfere para os meios digitais o trabalho tradicional com textos, objetos culturais e outros dados, com isso estendendo radicalmente seus usos potenciais.

possibilidade de campo de pesquisa surge para sanar as lacunas que as teorias sociais tradicionais não conseguem explicar. Esse novo campo tem atraído acadêmicos, cientistas e tecnólogos das artes, da cultura e das ciências sociais, humanas, exatas e computacionais, propondo a transdisciplinaridade³ nos estudos para melhor explicar o mundo contemporâneo.

A proposta para cursar o mestrado surgiu com muita naturalidade e como necessidade de aperfeiçoamento prático e aprofundamento teórico do artista pesquisador. Nossa sociedade segue um fluxo evolutivo baseado na sedimentação do conhecimento coletivo que proporciona meios para a sociedade se desenvolver cada vez mais. Sob esse prisma, busco sedimentar o conhecimento sobre fotografia e sua relação com a arte e prosseguir no caminho do artista pesquisador. A necessidade de compreensão e de visão de homem e de mundo é a minha principal motivação nesta pesquisa, criação e produção artística.

Nessa trajetória, percorri alguns caminhos tanto no meio acadêmico quanto no meio artístico. Participei de aproximadamente 30 exposições e três especializações em campos distintos que me proporcionaram adquirir conhecimento transdisciplinar que me credenciaram para produzir este projeto. O desafio então foi encontrar um tema instigante e motivador. Quero contribuir tanto com o meio acadêmico quanto com a sociedade e ter visibilidade como artista em consequência do meu trabalho. A questão fundamental da minha prática artística está ligada à fotografia. Assim, busco trazer luz a questões ainda escuras para mim, ou, sobre as quais eu tinha dificuldade em libertar o pensamento.

Iniciei a carreira profissional e artística, talvez mais profissional que artística, na Universidade Estadual do Tocantins (Unitins), produzindo fotos publicitárias para campanhas institucionais, fotografias de arquitetura, fotografias documentais e fotografias jornalísticas. Este último estilo era o que imperava nesse trabalho, pois acompanhava constantemente pautas jornalísticas, muitas vezes como repórter fotográfico, ou seja, fotografando e escrevendo. Foi uma ótima escola.

O que mais gostava neste trabalho eram as viagens com os pesquisadores pelo interior do Estado. Eu seguia as regras básicas do fotojornalismo, a ética de não encenar, tentando trabalhar em um fluxo de tempo real, sem encenação ou algum tipo de direção fotográfica.

³ A visão transdisciplinar é resolutamente aberta na medida em que ultrapassa o campo das ciências exatas em razão do seu diálogo e da sua reconciliação não somente com as ciências humanas, mas também com a arte, a literatura, a poesia e a experiência espiritual (ALVARENGA; SOMMERMAN; ALVAREZ, 2005).

Tentava seguir a estética modernista da fotografia e realmente acreditava que era isso que estava fazendo. Hoje, analisando aquele trabalho com outro olhar, percebo que por mais que tentasse não intervir no momento, só de estar com a máquina fotográfica na mão já altera o comportamento natural do retratado, que, por sua vez, mesmo que sem querer, modificava sua reação naquele momento.

Além da reportagem fotográfica institucional, muitos núcleos da Instituição trabalhavam com financiamento de editais e recursos financeiros externos, tornando necessário tanto a documentação das pesquisas como as reportagens fotográficas para a divulgação destas pesquisas, seja para prestação de contas ou para publicidade e manutenção dos recursos seja para angariar mais financiamentos e parcerias. Sempre acompanhei as equipes do Núcleo de Meteorologia do Estado do Tocantins (Nemet) e também o Núcleo de Arqueologia do Estado do Tocantins (Nuta), este último responsável por fiscalizar as áreas de construções de rodovias no Estado. Fiz parte da equipe responsável pela fiscalização da área para construção da ferrovia norte-sul no Estado do Tocantins. Minha produção fotográfica, nesse tempo, sempre esteve ligada ao documental e ao científico.

O tipo de trabalho que desenvolvia impunha determinadas características para criação imagética que não permitiam a criação subjetiva e artística, pois a imagem tinha de ser uma reprodução técnica, científica e objetiva. Deveria ser como se pudesse pegar com as mãos aquele objeto, aquele momento, transformando-o em uma memória tangível e possível de transportar no tempo e no espaço. Não só uma viagem no espaço e no tempo de uma imagem, mas um resgate de informações visuais. Por esse prisma, identifico meu trabalho como o de um repórter fotográfico.

Todas essas vivências com e na fotografia – principalmente na fotografia documental – criaram dúvidas a respeito da concepção de realidade, bem como de espaço e tempo que, conseqüentemente, me levaram a pesquisar a relação entre esses temas e a fotografia. O trabalho diário com o documental, o tecnicismo, a realidade única criou em mim a necessidade de poesia, do sonho, do imaginário, da arte na minha produção e na minha vida, que me guiou na busca de um novo caminho, na construção de uma poética autoral. Essas inquietações e a necessidade de fazer algo novo foram crescendo exponencialmente, seduzindo e mostrando que a vida pode ser mais poética e que a poética pode ser um caminho de vida.

Minha trajetória artística teve início em 2009, com a exposição “Flores Tropicais de Palmas: a Poesia da Imagem, as Cores e as Formas da Vida”, na qual expus quadros de fotografias emolduradas com bambu na galeria de arte Magenta, hoje fechada principalmente pela falta de público⁴ e em decorrência da dificuldade de manutenção desse equipamento artístico.

A exposição “Flores Tropicais” consistia em uma instalação com o objetivo de reproduzir o ambiente natural em que as flores tinham sido fotografadas e para isso foram transportadas do viveiro algumas plantas de até 3 metros de altura, vários sacos de folhas secas que cobriam todo o chão da galeria, que contava também com uma caixa de som para reprodução dos sons gravados no local das fotos. Durante o período da exposição, foram doadas ao público trezentas mudas de flores tropicais.

Para a realização da exposição “Flores Tropicais”, foi necessário patrocínio e apoio de órgãos públicos e empresas da iniciativa privada, ou seja, a mobilização e a articulação política que o artista deve ter para captar recursos e fazer seu trabalho tomar forma e ser conhecido são de extrema importância. A realização dessa exposição me proporcionou uma nova experiência e visão sobre o papel do artista e seu trabalho, além do óbvio, ninguém faz nada sem recursos. Essa exposição me deu visibilidade no meio artístico e me rendeu um convite para participar do Festival Internacional de Cinema Ambiental (Fica) na cidade de Goiás Velho-GO em 2009.

A participação no Fica rendeu certa notoriedade no circuito artístico e uma bela exposição na cidade de Palmas-TO. Testei luz e sombra, ângulos e enquadramentos diferenciados e pude trabalhar com as possibilidades manuais que a câmera oferece. Houve momentos em campo que me proporcionaram reflexão e experimentação para testar novas técnicas. Fui a campo em diversos viveiros de plantas ao redor de Palmas-TO e fotografei diversas espécies de flores. O contato com a natureza nos acalma, deixa-nos leve e feliz e havia dias que eu nem percebia o passar do tempo enquanto andava em meio às plantações.

⁴ De acordo com dados do IBGE divulgados pelo jornalista Lira Souza (2017), da *Folha de S. Paulo*, 93% dos brasileiros nunca visitaram uma exposição de arte e 92% nunca foram ao museu.

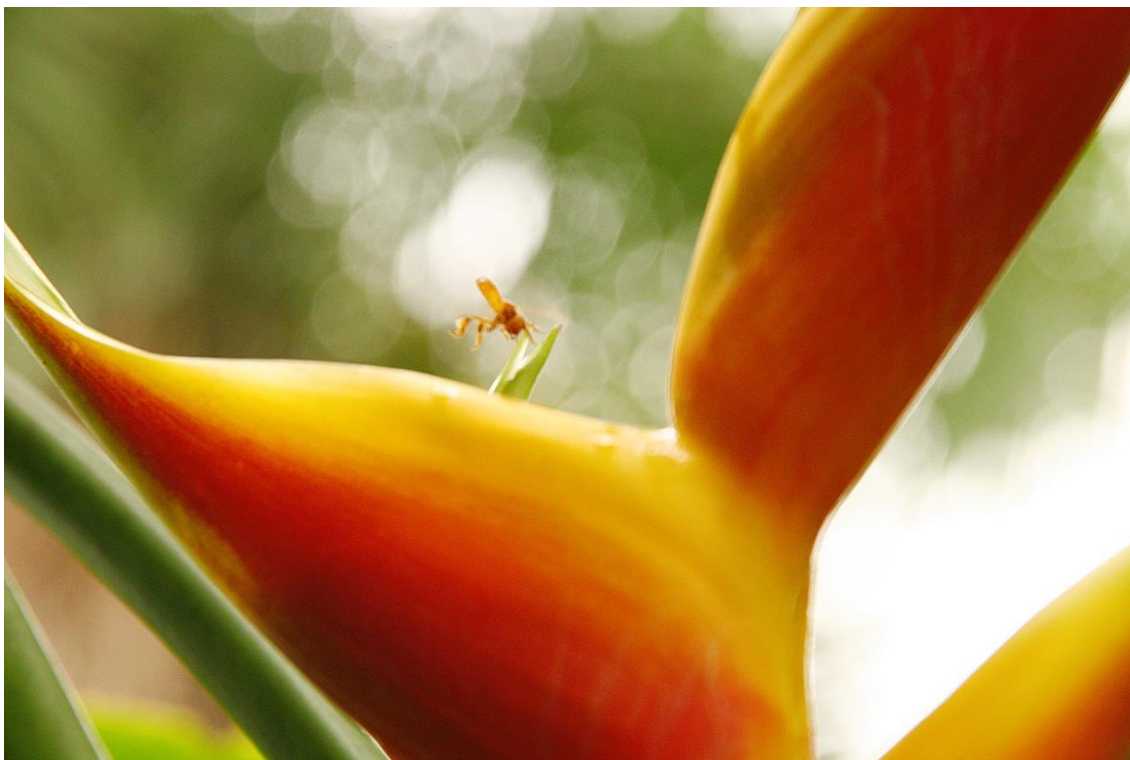


Imagem 1. *Heliconia bihai* (L.) L. "Lobster Claw" – Jaquine (2009)

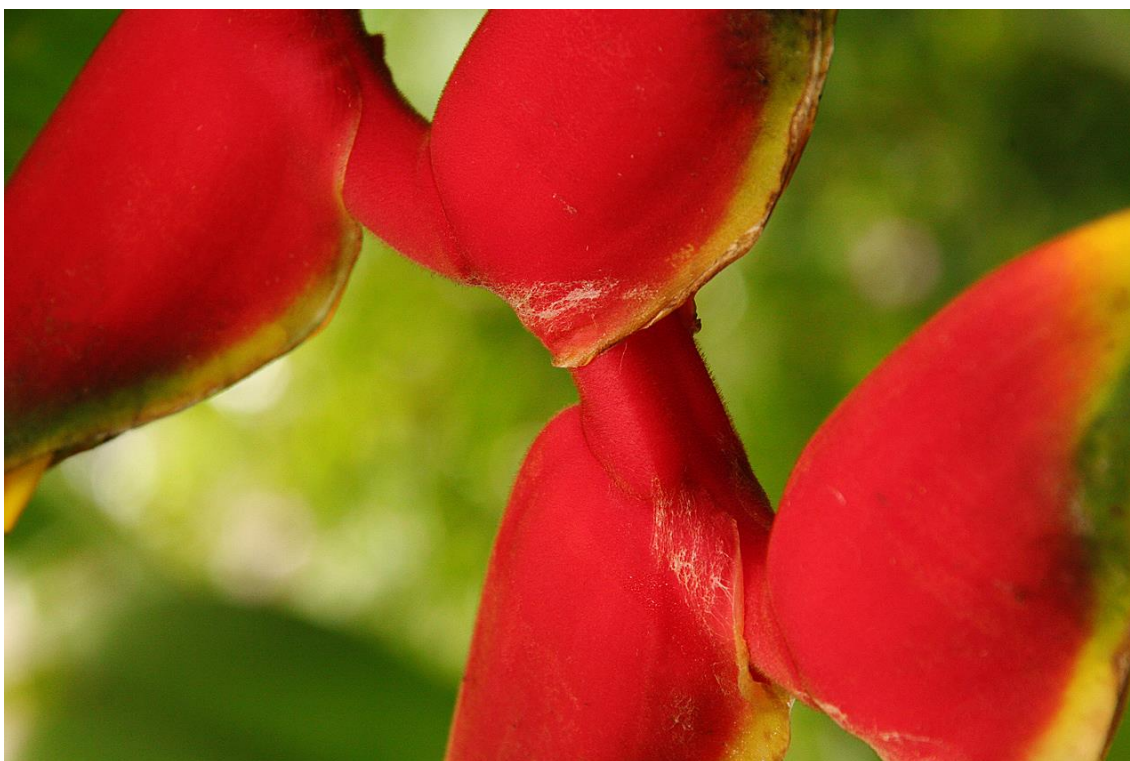


Imagem 2. *Heliconia rostrata* (2009)

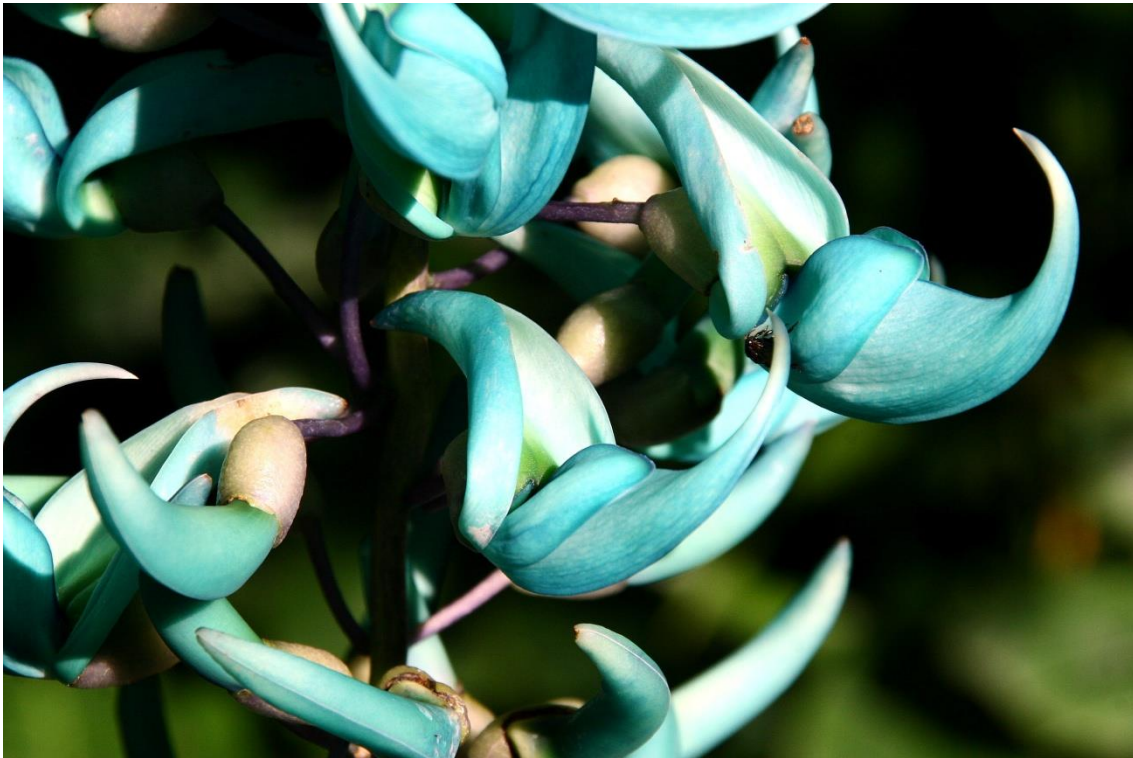


Imagem 3. *Jade* (2009)

Uma outra situação importante desse episódio, além de captar recursos para realizar a exposição, foi pensar a exposição, ser o curador, o montador. Tive de procurar parceiros e patrocinadores que tivessem interesse nessa temática. Nunca havia feito isso. Recebi apoio de agentes públicos, como a Secretaria de Agricultura do Estado do Tocantins, que cedeu trezentas mudas de flores tropicais para doar durante a exposição. A Redesat (TV Cultura local) deu ampla divulgação televisiva sobre a exposição. A Unitins gravou o comercial da exposição transmitido na TV. A comunidade de cultivadores de flores tropicais esteve presente durante todas as etapas do projeto, proporcionando a entrada nos viveiros das plantas. Em contrapartida, produzi fotografias para o catálogo de flores tropicais que serviu para iniciar o comércio de venda dessas flores para a Europa.

Ainda hoje sinto um carinho especial por esse trabalho que me introduziu no caminho da arte expandindo minha visão para outros caminhos possíveis, me motivando a arriscar novas possibilidades e que nem tudo deve ser quantificado em dinheiro, em quanto vou ganhar com isso, ou o que vou ganhar com isso. A experiência envolveu tanto os diversos atores que participaram da exposição como aqueles que negaram apoio. Aprendi a negociar, a barganhar e a decidir o que tem de ser dito ao público. Foi uma experiência enriquecedora.

Em relação ao lado pesquisador, houve o afloramento nas intervenções artísticas realizadas por mim na cidade de Palmas-TO e o engrandecimento do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado como requisito para a obtenção do título de Especialista em Artes Visuais: Cultura e Criação. O trabalho consistia em aplicações de grafites por meio de máscaras de estêncil buscando um diálogo entre os passantes, as imagens produzidas e o local onde foram inseridas, de modo que ressignificassem esses espaços urbanos criando uma paisagem fantástica e seu posterior registro fotográfico para exposição em uma galeria.

Os trabalhos tiveram como referência obras de artistas como Alex Vallauri e Alexandre Orion além do aporte conceitual de fotógrafos como Pierre Verger e Henri Cartier-Bresson, que inspiraram o ato de registrar as imagens grafitadas por meio da fotografia. A escolha dos fotógrafos citados com referência para o trabalho deu-se devido ao caráter documental de suas fotografias, ligadas ao conceito de instante decisivo criado por Bresson e a escolha de Verger se deu pela sua contribuição à etnologia brasileira. Outro fator importante é que nenhum dos dois tem formação acadêmica. No *site* de Verger há a informação de que foi isso que permitiu a liberdade necessária para desenvolver uma forma particular de trabalho. O certo é que se tornaram referências de pesquisas acadêmicas. Verger, por exemplo, apenas com o ensino médio recebeu da Universidade de Sorbonne o grau doutoral (*Docteur 3eme Cycle*).

A escolha dos grafiteiros Vallauri e Orion se deu em parte por Vallauri produzir registros gráficos de cenas do cotidiano, da sociedade, de forma crítica e irônica, enquanto Orion foi escolhido por seu trabalho “metabiótica”, em que ele escolhe um local da cidade, realiza a pintura na parede e depois fotografa a interação das pessoas com as obras, tornando-as personagens e criando imagens que são o produto final do seu trabalho.

Considerarei neste trabalho a articulação entre grafite e fotografia como uma possível estratégia para apresentar a um público não familiarizado com a arte do grafite uma produção de arte contemporânea que utilizou múltiplos meios – grafite, estêncil, fotografia – em sua criação com o intuito de valorizar cada uma das linguagens imbricadas nesse processo bem como a interação destas com o público das ruas da cidade de Palmas-TO.



Imagem 4. *Assombração* (2012)



Imagem 5. *Pensadores* (2012)



Imagem 6. *Ideia* (2012)

Durante a pesquisa, não obedeci à ordem cronológica dos autores ou dos fatos, pois a ordem do meu raciocínio muitas vezes é fragmentada. Essa é uma característica minha e da minha criação. No decorrer do texto, são colocados os autores, suas teorias e suas falas por meio de reflexões filosóficas, algumas vezes por meio de descrição do cenário e reflexão do contexto histórico.

Então, no decorrer da construção de determinado diálogo com os autores da área das artes visuais que trouxe para compor este trabalho, eu também dialogava com os autores da comunicação, da história, da sociologia, vivenciando outras experiências e produzindo textos de forma paralela, mas tendo consciência de que em um momento iriam juntar-se.

Não me comprometi em ser fiel a um autor, escola ou área do conhecimento por entender que é um limitador, e com este trabalho de caráter experimental pretendi expandir o conhecimento. Então, usei e abusei de todos os campos possíveis, de maneira consciente, no quesito tempo de produção de um trabalho de pesquisa acadêmico no nível de mestrado. É claro que uma hora ou outra acabei extrapolando um pouco, sendo importante a figura do orientador, que me manteve focado.

Caminhar por diversos campos do saber não me intimida, pelo contrário, me sinto muito seguro com o conhecimento denso que estou sedimentando. Busco um método de pesquisa inortodoxo e transdisciplinar, o que me proporciona um olhar diferenciado, questionador, para os métodos científicos ortodoxos. Não estou dizendo que os métodos ortodoxos não são importantes ou eficazes, apenas que podem existir potencialidades em outras formas de produzir conhecimento. É importante destacar que várias descobertas científicas se deram em função de erros metodológicos, como, por exemplo, a descoberta da penicilina, o raio-X, o micro-ondas, o velcro, dentre outras que hoje fazem parte do nosso cotidiano.

Quando viajamos como turistas para locais desconhecidos, acabamos frustrados em visitar apenas os pontos turísticos mais famosos e incrivelmente satisfeitos em descobrir localidades das quais poucos falam. Quando fui conhecer a cidade de Maceió-AL, disseram-me para visitar a praia de Maragogi. Eu a conheci, era bela, mas não se comparava com a beleza e a tranquilidade da desconhecida praia do Antunes, que fica alguns quilômetros ao norte. Quando fui conhecer Cartagena, na Colômbia, disseram-me que tinha de conhecer a Ilhas Rosário, e eu a conheci, era bela, mas não fiquei satisfeito. Ao olhar o mapa, resolvi atravessar o país de ônibus para conhecer o Parque Tayrona, a melhor parte da viagem e provavelmente um dos lugares mais belos que já conheci. Às vezes derivar é preciso. Neste trabalho, utilizei como metodologia para criação artística e construção textual a junção do conceito criado por Guy Debord (1997), Teoria da Deriva, com o conceito de Johann Huizinga (2004), Teoria do Jogo.

Para escrever esta dissertação, escolhi alguns autores considerados referência na área de fotografia e artes buscando criar um diálogo que se relacionasse com o tema que proponho analisar, tentando algumas vezes criar uma triangulação entre o autor, minha contribuição e o estado da arte sobre arte e fotografia. Trazer para o trabalho o que o autor diz, criando um diálogo com a minha percepção sobre o tema e o estado da arte é a contribuição escrita para a área que quero dar. Entretanto, minha proposta vai além do texto escrito: proponho uma criação autoral de fotografias.

Como dito anteriormente, minha pesquisa transpassou o campo das artes e pesquisas em várias disciplinas. De certa forma, o escopo do trabalho aumentou, entretanto o projeto continuou o mesmo. Comecei a escrever ensaios diversos. Algumas vezes escrevia tudo junto, depois identificava vários possíveis ensaios em um só e acabava dividindo

novamente. Outras vezes era só um parágrafo no qual me aprofundava e poderia virar um artigo. Comecei a chamar esses ensaios de tópicos que integrariam minha dissertação, interconectando-se como *hiperlinks* que se encaixavam como blocos de montar.

Por diversas vezes eu parava um tópico e ia trabalhar em outro tópico. Deixei vários tópicos incompletos e fui criando novos tópicos e diálogos. Quando chegava a um limite momentâneo de um ou quando os temas se entrelaçavam e eu tinha uma ideia para continuar o que não estava concluso, retornava e escrevia mais. Quando cansava ou “travava”, ia para outro tópico. Esse era o meu harém. Eu gosto disso. É minha narrativa. É minha criação. É como eu quero fazer. É como eu sei fazer e como consigo potencializar meu trabalho.

Ao analisar todas as possibilidades para potencializar meu trabalho, criei uma espécie de jogo. Delimitei quanto tempo tinha para produção do meu trabalho, como funciona a pontuação dentro do espaço academia e quais as regras do meu programa de pós-graduação. Após identificar e definir essas variáveis, levantei informações sobre como funcionam as avaliações tanto dos programas de pós-graduação quanto dos nossos currículos e, conseqüentemente, das Instituições de Ensino Superior (IES). Todas as avaliações são feitas por pontuações, por baremas, por publicações, impacto das publicações e citações. A partir daí, tracei uma estratégia para obter o máximo proveito do meu trabalho: criar textos sistematizados tentando manter densidade e ao mesmo tempo de fácil compreensão, objetivando alcançar um bom nível de citações, e para potencializar essas citações os inscrevi em eventos científicos e acadêmicos com publicações de anais. Sem saber e nem conhecer, adentrei na Teoria do Jogo, *Homo Ludens*, de Johan Huizinga (2004).

No meu ponto de vista, o modelo de Trabalho de Conclusão de Curso, TCC, utilizado pelo Instituto de Artes Visuais da UnB é um modelo ultrapassado e monótono. Como forma de potencializar meu trabalho, ao qual dediquei tempo, sentimento, criatividade, sem contar o investimento financeiro nas viagens para produção artística, mesmo tendo captado recursos é dinheiro público e sempre há gastos extras, aliei as potencialidades de escrita monográfica do modelo tradicional com o modelo escandinavo.

Criei um processo de escrita do meu trabalho que permitisse que ele e eu pudéssemos transitar em outros círculos, não ficando preso apenas em um repositório acadêmico ou uma prateleira de livros na biblioteca da UnB.

O mundo contemporâneo é rápido e dinâmico. Os textos deste trabalho foram pensados para o mundo com essas qualidades e especificidades. Acessei os conhecimentos adquiridos na minha graduação em comunicação social, no meu MBA em *marketing* estratégico, aliei com minhas experiências de vida e trajetória profissional para de alguma forma potencializar meu trabalho. Como uma das estratégias, mapeei eventos acadêmicos e científicos no Brasil em diversas áreas do conhecimento, como ciências sociais, ciências sociais aplicadas, humanidades, artes e em localidades diversas, dando ênfase nas maiores concentrações urbanas, como as Regiões Sudeste, Sul e Centro-Oeste.

Os textos que compõem essa pesquisa foram escritos em formato de ensaios e de artigos com o objetivo de serem publicados. Uma parte do texto “Redes de consumo: o ciberespaço e o psicocapitalismo” foi publicada em 2018 nos anais do I Congresso Internacional em Humanidades Digitais, realizado pela Fundação Getulio Vargas (FGV) em parceria com a Universidade Federal do Rio de Janeiro (Unirio), no Rio de Janeiro. Um desdobramento deste foi apresentado oralmente no 2º Encontro Redes Digitais e Culturas Ativistas, realizado pela Pontifícia Universidade Católica (PUC) de Campinas, em São Paulo.

Por sua vez, os textos “Fotografia documental e ficcional” e “Transmutação do dispositivo fotográfico” foram amalgamados e publicados, também em 2018, nos anais do “17º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia”, realizado pela Universidade de Brasília (UnB) em parceria com a Universidade Federal de Goiás (UFG), no Museu Nacional, em Brasília-DF.

O texto sobre minha metodologia, teoria da deriva, utilizada nesse trabalho, foi aprovado e apresentado em forma de comunicação no evento “Embrenha a Cena”, promovido pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e também no IV Encontro Humanístico Multidisciplinar e no III Congresso Latino-Americano de Estudos Humanísticos Multidisciplinares, realizados pela Universidade Federal dos Pampas (Unipampa) em Jaguarão-RS. O artigo também foi aprovado para publicação na *Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade – Relacult*. Nessa mesma revista, foi aprovado para divulgação o texto “O Estado Moderno e Contemporâneo: história, memória e identidade”, que integrava a primeira parte deste estudo, entretanto, por extrapolar o recorte da pesquisa, foi fragmentado e reutilizado em notas de rodapé neste trabalho.

Os outros fragmentos textuais que compõem esse TCC, como “Fotodocumentarismo, fotojornalismo e fotografia artística”, “A imagem e os observadores contemporâneos” e a criação fotográfica autoral serão adaptados para serem publicados em anais de congresso em outras regiões do país ou em alguma revista científica. As fotografias produzidas nesse projeto serão também submetidas a editais de concursos e seleções e poderão se transformar em uma exposição. Além disso, serão submetidas a revistas acadêmicas científicas como narrativas visuais.

As várias questões que levanto são explicadas de forma clara, concisa e com o objetivo de trazer ao leitor menos familiarizado com o assunto a oportunidade de adquirir conhecimento sobre o tema e o contexto histórico que o cerca. Tento guiar o leitor pelo texto com uma montagem informacional dinâmica e linguagem de fácil acesso. Tomei como base o pensamento de Engells (1984), que explica a evolução social e o surgimento do Estado analisando o desenvolvimento humano ao redor do mundo e como cada grupo humano desenvolveu formas sociais, linguagem e ciências próprias baseadas em fatores como localidade, clima, alimentação e matéria-prima disponível. Engells afirma ainda que os diferentes fatores de recursos naturais disponíveis em cada hemisfério são a causa para o desenvolvimento particular alcançado por cada sociedade. Colocar meus textos e pensamentos em locais que facilitem o acesso a eles contribui com o desenvolvimento humano ao mesmo tempo em que me faz pontuar.

Meu objetivo ao criar esse jogo não é modificar o sistema de avaliação do PPGAV/UnB, mas me fazer pontuar e me colocar em vantagem sobre meus concorrentes na seleção de doutorado e em possíveis concursos para professor.

Pretendo trazer uma análise histórica a respeito da formação da sociedade contemporânea com o intuito de elucidar questões sobre o convívio, as mobilizações sociais, as estruturas organizacionais dentro do Estado Nação na atualidade e como as questões identitárias influenciam na criação artística. Mergulhar no universo da fotografia e trazer resoluções para questões a respeito do real e do imaginário nas artes visuais e suas interconexões e confluências com os campos da antropologia e da sociologia.

Poderia o artista criar sem ter conhecimento histórico-social? Acredito que sim. Acredito que a criação venha por meio de experiências que não necessariamente devam ser acadêmicas ou respaldadas em técnicas ou teorias já conhecidas. Na realidade, vejo esta

como uma criação pura, uma abstração real e fluida que o conhecimento acadêmico por diversas vezes tende a anular e homogeneizar.

Minha consciência crítica tem me levado a uma autocrítica sobre minha produção artística e por diversas vezes a uma crítica negativa da qual, neste momento, tenho uma enorme dificuldade de me desvencilhar. Sempre me pergunto: sou ou não um charlatão? Estou enganando a mim e a outras pessoas? Trabalho com a realidade ou com a ficção? O que estou falando é verdade ou mentira? Só consigo sanar essas questões ou maquiá-las momentaneamente quando me permito um pensamento crítico, histórico e social em que analiso os avanços tecnológicos, científicos e sociais e me motivo novamente nesse “caminho que eu mesmo escolhi, é tão fácil seguir, por não ter onde ir”, parafraseando Raul Seixas (1977).

A expansão dos conceitos de verdade e as novas e inúmeras metanarrativas de vida que surgiram na pós-modernidade nos libertam e ao mesmo tempo nos confundem. Minha educação e criação foi pautada na tradição moderna, em uma cidade pequena, e agora essas inúmeras possibilidades de viver o Eu, por vezes, cria conflito entre a forma como fui criado, a forma como quero viver e como as normas e regras das instituições sociais querem que eu viva. É difícil ser livre quando os olhos observadores e acusadores estão em nossa própria cabeça.

Dentre tantos caminhos possíveis, *templates* de vida, resolvi pegar um pouco de cada e criar o meu próprio. A partir da fusão de vários modelos de vida em um só, acabo de certa forma saindo das classificações hegemônicas, o que por um lado é bom, entretanto por outro também me distancia de grupos sociais formados por características específicas. Esse pensamento será retomado, teoricamente, na discussão sobre o psicocapitalismo mais adiante.

Neste trabalho, tento aproximar os conhecimentos criados e discutidos no âmbito acadêmico sobre fotografia como objeto de pesquisa. Assim, pretendo imbricar o documental com o artístico, a teoria com a vivência, levando em consideração o tempo, a tecnologia e o modelo de sociedade em que vivemos na pós-modernidade tendo como referencial para a análise a modernidade.

Carrego comigo forte influência das disciplinas da antropologia, da sociologia, da ciência política, da comunicação e das artes que trabalho nesta pesquisa, de certa forma filosófica,

e que me movem como ser humano e ser político-social. São áreas que despertam meu interesse e me intrigam, principalmente por analisarem a contemporaneidade das relações sociais. Tenho uma forte ligação com a pesquisa de campo, em que o pesquisador vivencia a pesquisa. Valorizo bastante a etnografia e busco entender e atuar no *zeigeist* do meu tempo. Para isso é necessário compreender nosso tempo e o palco da vida contemporânea, que se tem tornado cada vez mais virtual.

1.2 O ciberespaço e a condição pós-moderna

De acordo e seguindo o pensamento de Entler (2007, *on-line*) quando afirma que “a fotografia é um recorte de tempo e espaço”, faz-se necessária a mínima compreensão do tempo e do espaço que vivemos na atualidade, pois é o palco onde acontece a vida e se desenvolvem as relações humanas, que são o objeto da produção fotográfica deste trabalho. Seria um erro não conhecer o terreno pantanoso que é o tempo em que vivemos. Esta dissertação não tem a intenção de esgotar ou de aprofundar as inúmeras discussões transversais e transdisciplinares sobre o ciberespaço e a pós-modernidade. Visamos apenas elucidar dúvidas sobre a transição do paradigma moderno para o pós-moderno para podermos compreender como e por que os regimes de verdade estão sendo alterados e como a as imagens fotográficas têm influenciado essas mudanças.

Os fotógrafos da modernidade atuavam em um cenário completamente diferente do cenário atual. O tempo de produção, os regimes de verdade, a velocidade de divulgação das fotografias, o dispositivo fotográfico, a interação com e entre o público eram diferentes dos encontrados na sociedade pós-moderna. O mundo pós-revolução industrial avançou rapidamente, as novas tecnologias alteraram todo o sistema geopolítico mundial e passaram a comandar a economia por meio do controle sobre a produção de bens e produtos.

Com o rápido avanço científico e tecnológico, as novas tecnologias ficaram mais acessíveis e foram exponencialmente sendo incorporadas pela sociedade para facilitar as atividades da vida cotidiana, sendo utilizadas tanto no trabalho como na mediação das relações pessoais. Percebemos que o avanço científico e tecnológico criou melhores condições de vida para a população que tem acesso ou poder aquisitivo para tal.

Apresentamos as principais características das mudanças do período histórico conhecido como modernidade para a pós-modernidade. Mostramos as características tanto positivas quanto negativas e alertamos para a utilização da tecnologia pelo atual sistema de poder hegemônico, o capitalismo financeiro, que atua com precisão e trabalha com dados específicos de cada indivíduo, utilizando a tecnologia como forma de controle, inaugurando uma nova fase do capitalismo, o psicocapitalismo. Todas essas informações fazem parte da criação artística que é apresentada na seção 3 deste trabalho. Para que o leitor entenda as imagens produzidas, é necessário que compreenda por que foram criadas e o que representam e para isso é preciso entender um dos objetos de pesquisa, a humanidade, as relações humanas e as profundas mudanças que estão acontecendo, em parte influenciadas pelo rápido desenvolvimento tecnológico que reverbera na geopolítica.

As transformações sociais das últimas décadas não se constituem apenas por mudanças econômicas e tecnológicas, mas por profundas transformações sociais ainda em ebulição, sendo necessária uma análise de conjuntura densa para citar as principais, o que não é o objeto de estudo desta pesquisa. Contudo, é relevante para um melhor entendimento sobre como as imagens fotográficas são consumidas ou compartilhadas nas redes sociais entender como e onde essas redes se estruturam na contemporaneidade. Faz-se necessário também mostrar como a construção da identidade social mudou e está mudando devido à ruptura com os conceitos de verdade e metanarrativas modernas.

Nesta dissertação, são apresentadas as principais características do ciberespaço, sem a intenção de esgotar o assunto. Queremos apenas guiar o leitor de forma clara para as questões levantadas nesta pesquisa e como a produção e a criação fotográfica estão acompanhando, sendo influenciada e influenciando decisivamente na construção imagética da identidade coletiva globalizada na atual era.

As fotografias artísticas apresentadas na Seção 3 deste trabalho se aprofundam criticamente de forma engajada nas condições de vida do nosso tempo. Procuo por meio desta pesquisa mostrar o espírito do nosso tempo, adotando para isso o *smartphone* como dispositivo fotográfico para ter mobilidade, dinâmica, entrar e sair de locais sem chamar tanto a atenção, pois escolhi fotografar à noite, o que teoricamente é perigoso, para poder trabalhar a programação do aparelho e conseguir imagens dramáticas, misteriosas e obscuras que representam nosso tempo e a natureza humana.

Hoje, caminhamos para que todos estejam conectados à internet, produzindo e compartilhando dados. Até pouco tempo atrás, os dispositivos de telefone móvel serviam só para ligações (linguagem oral), depois veio a era das mensagens de textos (linguagem escrita), e hoje todos têm câmeras fotográficas (linguagem da imagem) e conectividade com a internet. A internet faz parte da vida cotidiana das pessoas, e a tendência é que cada vez mais nos conectemos a dispositivos ligados a esta e que conectemos dispositivos eletrônicos do nosso uso diário à internet, tornando a conectividade um espaço comum na construção social e na identidade do ser social de forma a não mais existir distinção entre o “*on-line*”, “*off-line*”, “*real*” e “*virtual*” (HINE, 2012 apud TEIXEIRA; ZANINI; MENESES, 2017). “A internet deixa de ser apenas um instrumento e passa a fazer parte da ação política de uma ampla rede de atores sociais” (TEIXEIRA; ZANINI; MENESES, 2017).

Alguns teóricos visualizam a conectividade como a característica da nossa época, colocando-a acima de simples conexão entre pessoas e coisas e vinculando-a ao próprio tempo em que vivemos – a era da conectividade –, em que a participação se torna automotivante à medida que os conteúdos são recebidos e compartilhados exponencialmente em rede, sendo muito destas imagens. Caminhamos para uma “civilização da imagem”.

Os dispositivos fotográficos da atualidade já possuem as funções de *wifi* para a rápida conectividade e difusão de fotografias, e os fotojornalistas, em sua maioria, principalmente os de grandes veículos de comunicação, trabalham com esse tipo de equipamento para rápida difusão das imagens no ciberespaço. Os *smartphones* também têm sido utilizados com muita frequência para produção de imagens fotográficas. A sociedade em rede está diretamente ligada à minha produção artística atual, na qual tenho experimentado a câmera fotográfica do dispositivo celular como alternativa para produção de imagens em razão da portabilidade e da conexão direta com a internet.

As principais vantagens do *smartphone* para meu trabalho são o tamanho, que facilita o transporte e proporciona agilidade; a conectividade com a internet, que me permite uma veloz disseminação das minhas imagens em rede; a facilidade de poder fazer pesquisas no local que estiver, além de ser mais discreto que uma máquina fotográfica profissional. A relação custo-benefício também é de fundamental importância. Estar e se fazer presente no ciberespaço é de fundamental importância para o artista contemporâneo. Hoje em dia

os principais concursos fotográficos pedem o endereço do Instagram, do *site* ou do Facebook do artista. Uma boa parte dos concursos é decidida não por análise técnica e sim por votos dos internautas, pois a mobilização massiva gera interação com um grande número de pessoas, tornando-se um interessante meio de divulgação publicitária da marca do concurso e dos envolvidos.

O ciberespaço ganha cada dia mais importância como palco para o meio artístico, para o artista que quer ser visto, para o artista engajado que quer participar do debate político e tem atraído as diversas esferas sociais, como as empresas e os agentes públicos, para as plataformas de mídias sociais. Faz-se necessário entender o contexto e a conjuntura global de por que, quem e onde acontecem as discussões porque elas pautam a agenda coletiva e conseqüentemente influem e confluem com o imaginário do artista pesquisador que busca uma criação artística original e que reflita sua época, como as vanguardas artísticas vêm fazendo no decorrer da história. A seguir serão apresentadas sínteses do pensamento de estudiosos que se debruçam sobre o tema da pós-modernidade⁵ ou supermodernidade e como os movimentos sociais estão se desenvolvendo nesse novo campo.

Nesta seção não adentramos no tema do pós-humano –defendido por Lúcia Santaella (2003) e Suzete Venturelli (2017) –, que é discutido na seção 2 deste trabalho juntamente com as definições sobre instrumento, máquina e aparelho, com aporte teórico de VÍlem Flusser (1982; 1985; 1989; 2002; 2007a; 2007b; 2008; 2013) e Simondon (1989). No tópico 1.3 será apresentado um panorama geral sobre o desenvolvimento teórico a respeito do mundo contemporâneo, que ainda está em expansão e desenvolvimento, mas é de suma importância para a discussão e a criação realizada neste trabalho, apresentada na seção 3.

⁵ “A partir da década de 1950, o termo começou a ser usado na teoria literária norte-americana para classificar as principais escolas do século XX. A princípio, o termo foi usado em um sentido pejorativo, quer dizer, para designar um momento pouco inspirado em comparação às produções anteriores na área das letras. Mas já em meados da década de 1960 o vocábulo passa a ganhar uma conotação afirmativa. Em 1969, o crítico literário americano Leslie Fiedler (*Cross the border*) descreve sua época como uma luta de morte entre a literatura moderna e a pós-moderna. A palavra de ordem pós-moderna seria: ‘transpor a fronteira’ entre uma arte supostamente elitista e uma arte mais popular” (FEITOSA, 2004).

1.3 Novas tecnologias, concepções de mundo e novos regimes de verdade

Devido às mudanças econômicas e sociais das últimas décadas, o mundo está passando por uma transformação política global. Com o advento das novas tecnologias, o ciberespaço assumiu um lugar de poder central na contemporaneidade promovendo o esgotamento das instituições hierarquicamente rígidas, como a igreja e a academia, dando lugar às redes de relacionamentos, com estruturas fluidas, transversais e cooperativas. “Economias por todo mundo passaram a manter interdependência global, apresentando uma nova forma de relação entre a economia, o Estado e a sociedade em um sistema de geometria variável” (CASTELLS, 2000, p. 39).

Os estudos sobre a contemporaneidade tratam de temas globais e coletivos que refletem e se expressam na vida individual tendo como marco histórico inicial a ruptura com o período anterior, a modernidade, por meio do declínio da União Soviética e a queda do muro de Berlim, que promoveram intensas mudanças socioeconômicas em nível global, rompendo com o modelo moderno vigente durante a Guerra Fria (MAFFESOLI, 2015, *on-line*) e “alterando a geopolítica⁶ global” (CASTELLS, 2000, p. 39).

As novas concepções criam dúvidas e fomentam reflexão sobre os problemas e as preocupações da condição histórica que vivemos por meio do paradoxo globalização e fragmentação. Por um lado, a globalização hegemoniza as manifestações culturais e impõe o modelo econômico neoliberal baseado no consumismo em larga escala que gera produção e descarte em larga escala. Por outro lado, a fragmentação desse processo por meio dos impactos no sistema político Estado-Nação “devido às diferenças regionais, locais e institucionais que emergem não apenas entre grupos geopolíticos, mas também de dentro deles” (MARTINS, 2013). Para Martins, essas duas forças contraditórias criam conflitos em espaços sociais que são intensificados, na pós-modernidade, pela participação das massas nas redes sociais localizadas no ciberespaço.

Essa transformação socioeconômica e cultural, de certa forma ainda recente para os teóricos, promove algumas divergências entre autores e escolas sobre o atual período histórico que vivemos e suas definições, porém há consenso que passamos por uma densa transformação social, econômica, cultural e simbólica possível e potencializada pelas novas tecnologias de informação e comunicação. Para embasar teoricamente esta

⁶ Geopolítica é um estudo dos Estados em sua relação no contexto mundial (BOFIM, 2005).

pesquisa, serão apresentados os conceitos de pós-moderno, supermoderno e hipermoderno e suas relações com o ciberespaço e com os movimentos sociais contemporâneos.

As definições de pós-modernidade, ou supermodernidade ou hipermodernidade estão ligadas às mutações sociais pelas quais a sociedade contemporânea está passando em decorrência das rupturas com os regimes de verdade e metanarrativas modernas já sedimentadas na cultura social. Esses três termos foram cunhados por pesquisadores de escolas diferentes com o objetivo de definir o estado da arte do período que a sociedade contemporânea vivencia e também como forma de tornar academicamente possível desenvolver estudos metodológicos sobre o tema. Traremos algumas definições sobre essa temática para que possamos ter um melhor entendimento sobre a época em que vivemos.

Maffesoli (2015), ao abordar a pós-modernidade, ressalta a dificuldade na definição do termo, mas cria uma definição provisória que seria “a sinergia dos fenômenos arcaicos e o desenvolvimento tecnológico” e explica que os principais objetos de estudo da pós-modernidade são o Estado-Nação, as instituições e os sistemas ideológicos com ênfase no local, nas tribos urbanas e nas bricolagens⁷ mitológicas. Para Bauman (2001) existe uma transição do modelo moderno (sólido) para o modelo pós-moderno (líquido) e para o modelo hipermoderno (gasoso), em que as relações humanas estão se tornando cada vez mais efêmeras. Giddens (1991) entende que ainda estamos na modernidade e o termo pós-modernidade é a “tentativa de fundamentar a epistemologia” sobre a vida social e os padrões de desenvolvimento social que fugiram ao controle da filosofia e da epistemologia contemporânea e propõe analisar a natureza própria da modernidade, que tem sido insuficientemente abrangida pelas ciências sociais. Augé (2012) rejeita o termo pós-modernidade por achar que não há ruptura com a modernidade que o termo pós sugere, defendendo a continuidade com a modernidade, porém, a modernidade com fatores de aceleração definidos como “figuras de excessos” e “não lugares” que ele caracteriza como superabundância espacial, individualização das referências e transformação nas categorias de tempo, que seriam a supermodernidade. Lipovetsky (2004), um dos teóricos que popularizou o termo “pós-moderno”, hoje discorda que há o

⁷ “Bricolagem” é um termo com origem no francês “*bricolage*”, cujo significado se refere à execução de pequenos trabalhos domésticos sem necessidade de recorrer aos serviços de um profissional. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/bricolagem>>. Acesso em: 23/04/2018.

rompimento com a modernidade e defende o termo hipermoderno baseado nos excessos para definir a atual era. Ele explica que no momento em que a expressão “pós-moderno” surgiu, no final da década de 1970, os pesquisadores analisavam a transmutação social, política, econômica e cultural da época e precisavam de um termo para explicá-la. O termo cunhado à época foi “pós-moderno”. Lyotard (1970) foi um dos pioneiros na utilização do termo pós-moderno na filosofia cruzando filosofia ligada à arte e à política para dar ênfase ao estudo sobre a sociedade pós-industrial e a cultura pós-moderna. O autor afirma que devido à perda de credibilidade nos grandes discursos legitimadores da realidade, ou seja, das metanarrativas modernas, consequentemente surgiram espaços a serem preenchidos pelo pluralismo e pela afirmação das diferenças.

Por meio das definições acima, percebemos o consenso de que a contemporaneidade é moldada dentro de um tempo-espaço diferente de tudo que a história humana já presenciou. Pessoas podem se conectar a outras pelas redes sociais por texto, vídeo, voz ou imagens independentemente da localidade ou do fuso horário. A vida na contemporaneidade é coisificada, transformada em dados, desmaterializada e compartilhada entre os participantes das plataformas de mídias digitais, desde momentos tristes e de indignação a momentos de alegria. Entendemos que essas profundas transformações em um curto período de tempo têm influenciado na criação de tribos urbanas com viés altamente consumista e acabam por refletir na criação artística, uma vez que os artistas vivem nesse meio.

Essa concepção de sociedade consumista conversa com o pensamento de Baudrillard (1981) que propõe explicar o comportamento pessoal contemporâneo por meio da sociedade de consumo e a objetificação das coisas, da própria vida, tramando uma realidade em que o objeto tem mais valor que sua funcionalidade, ou seja, consumir determinado objeto é mais importante do que sua utilidade. A publicidade utiliza-se muito disso com o *branding*⁸ promovendo a imagem de determinado objeto, empresa, marca conhecida e transformando o próprio produto na sua finalidade. Essa concepção definida por Baudrillard (1981) como “mercado-signo” é diferente de tudo que as sociedades anteriores haviam vivido até então.

⁸ “*Branding* é o sistema de gerenciamento das marcas orientado pela significância e influência que as marcas podem ter na vida das pessoas, objetivando a geração de valor para os seus públicos de interesse” (CAMEIRA, 2012, p. 44).

Tudo isso é potencializado pelo modelo de sistema capitalista e globalizado vigente que massifica a sociedade por meio da indústria cultural e pauta as discussões diárias, como é elucidado pelos estudos da teoria da agenda *setting*.⁹ Esses instrumentos de poder são utilizados em larga escala e empobrecem as relações pessoais, objetificando essas relações e as tornando mercadoria, desqualificando quem opta por meios de vida que não estejam atrelados ao consumismo (ADORNO, 1992).

O traço característico desta época é que nenhum ser humano, sem exceção, é capaz de determinar sua vida num sentido até certo ponto transparente, tal como se dava antigamente na avaliação das relações de mercado. Em princípio, todos são objetos, mesmo os mais poderosos (ADORNO, 1992, p. 31).

Os indivíduos passam a se comportar como mercadorias e tentam por meio da imagem agregar valor a eles mesmos. Esse valor na sociedade de consumo tem a ver com ostentação de bens materiais e de consumo, além da demonstração pública de poder aquisitivo ou poder político que os eleva como produto de consumo perante os outros indivíduos que vivem nesse sistema de competição imagético em que menos curtidas, menos seguidores representa a invisibilidade, e, na era da conectividade “a invisibilidade é equivalente à morte” (BAUMAN, 2009, p. 21).

[...] as pessoas fazem o máximo possível e usam os melhores recursos que têm à disposição para aumentar o valor de mercado dos produtos que estão vendendo. E os produtos que são encorajados a colocar no mercado, promover e vender são elas mesmas (BAUMAN, 2009, p. 13).

Para Debord (1997) vivemos em uma “sociedade do espetáculo”, onde a mercadoria e a aparência se tornaram mais valorizadas no contexto das relações sociais, tornando-se uma forma de relação social em que o ter e o aparentar ser suprem momentaneamente o viver, objetificando e artificializando as experiências, que deixam de ser vividas em sua essência. A imagem que o indivíduo tenta transmitir de si mesmo ou do modo de vida que vive ultrapassa a realidade e torna a imagem, a representação, uma nova realidade ficcional, ou seja, uma realidade construída por ficções. Debord (1997, p. 8) diz que “o espetáculo, compreendido na sua totalidade, é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente”. O espetáculo não é apenas um conjunto de imagens postadas ou compartilhadas nas plataformas de mídias sociais, ele está inserido no

⁹ “A habilidade de influenciar a saliência dos tópicos da agenda pública” (MCCOMBS, 2009).

contexto das relações sociais contemporâneas, mediando as relações entre as pessoas por imagens, narrativas e enquadramentos. E esse espetáculo, essa atuação social, contribui para a criação da realidade coletiva nos dias atuais. Essa realidade coletiva, essa sociedade consumista, espetacular, produtivista, pautada nas relações sociais por meio das imagens, é a mesma sociedade na qual os fotógrafos estão vivendo, registrando, atuando e interagindo.

Como tem sido apresentada desde o início deste texto, a sociedade vem passando por transmutações em todas as esferas de maneira muito rápida. Quando Debord (1997) analisa e explica a “sociedade do espetáculo”, ele está fazendo uma análise dos anos de 1960 e mesmo depois, no ano de 1988, e quando o autor faz uma nova avaliação sobre a sociedade espetacular, ainda é muito diferente da realidade que vivenciamos no ano de 2019. Vivemos a emergência de uma sociedade da imagem que hegemoniza a sociedade, refletindo a cultura atual e sedimentando o modelo econômico neoliberal.

Concordamos com Debord (1997), entretanto, na atualidade, as novas tecnologias se multiplicaram e multiplicaram o número de pessoas que tem acesso a essa metanarrativa de vida e principalmente o número de pessoas que participa das plataformas de mídias sociais. Esses *prosumers* tornam-se fixadores e mantenedores desse modo de vida pautado no espetáculo, no consumo, na ficção, e “tudo o que era vivido diretamente tornou-se representação” (DEBORD, 1997, p. 15). A maneira de se viver a vida é muito pessoal, mas, analisando por meio do pensamento de Debord, vemos constantemente a publicidade construir imagens dos produtos que serão consumidos. Nesse caso, a imagem torna-se mais que os próprios produtos, e as pessoas tornam-se também produtos que precisam ter uma boa imagem. Sendo assim, a imagem assume um papel de vida que carrega desejo e se sobrepõe à própria pessoa.

Essa sobreposição da imagem pode ser exemplificada pelo atual caso que teve repercussão nacional e aconteceu na cidade de Guarapuava, Paraná. O marido, professor, L. F. M., doutor em biomedicina, apareceu em imagens de vídeo espancando a esposa, advogada, T. S., de 29 anos, momentos antes da queda dela do quarto andar do prédio onde moravam. Ele está sendo investigado pela morte desta sob a acusação de feminicídio. O marido, em depoimento à polícia, disse que eles estavam comemorando seu aniversário e que a discussão começou em um bar porque a esposa pediu para ver um aplicativo de mensagens do celular dele e ele não deixou. A partir daí começaram a brigar,

e ao retornar para a casa onde moravam aconteceu o óbito de T.S. A imagem que o casal tentava passar nas redes sociais era de um casal referência de felicidade e sucesso dignos de um comercial de condomínio de luxo ou de pasta de dentes, praticamente um conto de fadas vendido por imagens para a sociedade nas plataformas de redes sociais. Entretanto, as imagens que marcaram os últimos minutos da vida de T.S. – registradas pelas câmeras de segurança do edifício em que residia – foram de terror e marcaram uma morte trágica.

O fato mostrado acima é um exemplo de comportamento que se tornou componente da sociedade atual, baseada na reprodução imediata da imagem. Uma sociedade que impõe modos de vida e pressiona as pessoas a se encaixarem neles. Uma sociedade adoecida e perdida. Uma sociedade que impõe a imagem mercadológica do espetáculo como a realidade hegemônica. Uma sociedade que envolve e manipula as pessoas de forma covarde, como vimos nesse exemplo de feminicídio.

Somos bombardeados diariamente por imagens de pessoas com casamentos arruinados postando fotografias da última viagem em família para a Europa, nos melhores restaurantes, com roupas caras indicadas por *personal stylist*, rostos marcados por produtos de beleza e procedimentos estéticos sorrindo para a fotografia que irá compor um álbum de registros familiares fictícios no Facebook ou no Instagram com o objetivo de se colocarem nesse mercado imagético sob o prisma de uma imagem de sucesso familiar e, por conseguinte, incentivando outras famílias a fazerem o mesmo. Tudo isso contribui para a manutenção desse sistema social que se tornou hegemônico. Essa fotografia – esse produto, no qual essas pessoas aparecem encenando uma vida feliz – é utilizada como instrumento de construção de uma autoimagem que representa valores morais e culturais da classe ou do grupo social aos quais pertencem ou querem pertencer.

A imagem fotográfica na contemporaneidade tem sido utilizada em plataformas de redes sociais como forma de autopromoção do indivíduo que age como um idólatra da imagem. A imagem na sociedade de consumo e do espetáculo assume papel primordial nas relações pessoais, principalmente no ciberespaço. As pessoas passam a criar imagens para representar a própria vida e a viver em função da produção de imagens, promovendo então a inversão da função das imagens, que alguns teóricos chamam de sociedade da imagem ou “civilização da imagem”. Esse assunto será melhor trabalhado nas seções 2 e 3 desta dissertação.

O atual regime hegemônico de poder, por conhecer o funcionamento da sociedade atual, tem utilizado o poder das imagens para criar regimes de verdade e regimes de poder para vigiar e controlar a sociedade. Não é algo novo para a fotografia, que desde sua criação foi responsável por criar regimes de verdade que estigmatizaram povos e culturas. A seguir iremos aprofundar o entendimento de como grupos de poder têm utilizado conhecimentos científico e acadêmico – como os conceitos de civilização da conectividade e de civilização da imagem – para controlar e subjugar sociedades inteiras. Em futuras pesquisas trabalharemos a questão da fotografia como local de encontro entre arte, ciência e tecnologia propondo possíveis relações com o psicocapitalismo.

1.4 O psicocapitalismo

A fotografia sempre esteve atrelada à construção de realidades por meio de imagens, e no decorrer da história essas imagens têm sido utilizadas para fins e interesses diversos. Nossa proposta criativa são imagens com poder político e engajamento social como forma de criticar a conduta dos poderosos grupos hegemônicos que controlam o capital, as linhas de produção, as instituições, os meios de comunicação e, conseqüentemente, a sociedade.

Tanto a fotografia quanto o fotógrafo estiveram atrelados à função de observador da sociedade e se empenharam em registrá-la fosse para interesses de dominação fosse para libertação. Não nos distanciando da função engajada e libertária da fotografia, propomos uma criação imagética crítica sobre a sociedade atual e suas principais características partindo de uma densa observação e vivência social. A partir do entendimento sobre os conceitos de mercado signo, sociedade do espetáculo, era da conectividade e civilização da imagem – que são resultantes de pesquisas sociais produzidas nas últimas décadas – podemos adentrar na atual discussão a respeito da sociedade contemporânea,¹⁰ também denominada de sociedade da transparência. O conceito de sociedade da transparência engloba todos os conceitos apresentados, unifica-os em uma única definição e propõe uma análise sistematizada do modo de vida da sociedade atual, simplificando esse denso assunto para estudos acadêmicos.

Entendemos que a partir da década de 1970, na Alemanha, se pôde observar conseqüências da gradual integração do Estado político com a sociedade civil. O

¹⁰ Estamos falando, principalmente, de grandes conglomerados urbanos.

capitalismo industrial, o comercial e o bancário uniram-se na forma de capital financeiro dando origem ao capitalismo organizado. Um grupo organizado com força política e econômica capaz de influir na política interna do Estado.

As décadas de 1970 e 1980 encerram grandes transformações em diversas dimensões da vida social. Podemos observar a desestruturação do padrão de acumulação implementado com maior força no pós-guerra, com transformações nas estruturas produtivas, nas relações de produção, nos padrões de consumo, nas formas de sociabilidade e nas diversas espacialidades da economia mundial. Paralelamente e de forma articulada, os Estados do Bem-Estar foram paulatinamente desmontados. Atores sociais e políticos de importância fundamental para a compreensão da cena política e econômica dos países centrais até os anos 1970, como os sindicatos e os grandes bancos americanos, perderam força, enquanto outros setores como a indústria das finanças ganharam importância. Os próprios Estados nacionais tiveram seu poder significativamente alterado, redesenhando o mapa do poder no mundo. Ao mesmo tempo, os anos 1970 e 1980 representam um marco nas ciências sociais. Com o esgotamento explicativo dos modelos macro-teóricos, representados principalmente pelo funcionalismo e pelo marxismo, frente a um mundo em transformação, assistimos a uma grande efervescência teórica e à consolidação da busca de novos caminhos para a teoria social. A característica mais geral desta busca de caminhos é a convergência (MARQUES, 1996, p. 1).

Na atualidade, de acordo com o economista Ladislau Dowbor (2017), vivemos a era do capitalismo improdutivo, que consiste em um processo de financeirização do planeta. Para o autor, os bancos e as instituições financeiras passaram a dominar o sistema produtivo extraindo dele, por meio de juros e tarifas, volumes de recursos incomparavelmente maiores de contribuição que a produção, gerando uma sociedade de “rentistas improdutivos”. Em seu livro *A era do capitalismo improdutivo*, Dowbor (2017, p. 17) critica o sistema financeiro atual:

Queremos delinear como se articulam três dinâmicas que desequilibram de maneira estrutural o desenvolvimento e a qualidade de vida no mundo. Em termos simples, estamos destruindo o planeta em proveito de uma minoria, enquanto os recursos necessários ao desenvolvimento sustentável e equilibrado são esterilizados pelo sistema financeiro mundial.

Em toda a minha trajetória profissional, tenho buscado unir a política à poética, procurando densidade e potência nos meus trabalhos. As questões humanísticas são muito fortes em mim e praticamente toda a minha produção artística e meu modo de viver refletem isso. Essa jornada de autoconhecimento e produção de conhecimento é carregada por uma vontade de criar novas perspectivas e construir novas realidades.

Vivemos mais um momento em que a situação do mundo nos revela que o modelo de civilização hegemônico, baseado no crescimento econômico, está esgotado. Após duzentos anos, os resultados deste modelo revelam limites físicos e éticos. Físicos, pela degradação ambiental que ameaça a vida em função da desarticulação da cadeia ecológica; éticos, pela ameaça da desigualdade social se transformar em apartação e em dessemelhança. Tanto o capitalismo de mercado quanto o capitalismo de estado se esgotaram (PENA VEGA, 2015, p. 16).

Não pretendemos nos aprofundar em fatores socioeconômicos ou geopolíticos. O que queremos trazer para a discussão é como esses fatores atuam regendo nossas vidas cotidianas, criando desigualdades sociais e destruindo o planeta e que tendem a se agravar com o passar do tempo. A primeira fase da minha criação imagética retrata as consequências do atual modelo econômico na cidade de Brasília-DF. Entretanto, esse registro pode ser confundido com o realizado em qualquer cidade do mundo, pois as mazelas sociais estão presentes em todos os países. A sociedade atual está doente porque o sistema que controla e rege nossas vidas é doentio e maquiavélico. A doença crônica do capitalismo financeiro é a doença psicológica, que é transmitida por meio de faixas de frequências invisíveis, sendo muitas vezes o hospedeiro seu dispositivo móvel.

O filósofo oriental sul coreano Byung-Chul Han, radicado na Alemanha, autor, dentre outras, das obras *Sociedade do cansaço* (2014) e *Sociedade da transparência* (2014), afirma, ao estudar a historicidade da sociedade, que em cada época a humanidade desenvolveu uma doença social característica, como, por exemplo, no século passado, as patologias eram bacteriológicas ou virais, enquanto a patologia da sociedade contemporânea é neuronal, psíquica. Para o autor, o sistema neoliberal implantou uma nova fase do capitalismo, o capitalismo da emoção, marcando a transição da biopolítica para a psicopolítica, da sociedade disciplinar para uma sociedade do controle pelo rendimento, em que o homem é obrigado a render, sendo ele mesmo o fiscal do seu desempenho e o acusador do seu fracasso.

Vivemos hoje em uma sociedade formada por pessoas multitarefas que carregam em suas mentes a constante cobrança do sistema neoliberal para produzirem e serem os melhores em tudo o que fazem. Devem ser os melhores em todas as áreas da vida, sem possibilidade de fracasso. Pode parecer controverso, entretanto aí está a estratégia, esse mesmo sistema se apoia no excesso de positividade, de incentivo e recompensa que rompe com o antigo sistema de punição proposto por Foucault. Como exemplo, para clarificar o que estamos

falando, podemos analisar as imagens postadas e compartilhadas nas redes sociais, como o Instagram ou o Facebook. Fotos de, supostamente, pessoas bem-sucedidas, de uma vida espetacular, saudável, só possível por meio de muito esforço e sacrifício que os levaram a grandes recompensas proporcionadas pelo sistema capitalista e só possível nesse sistema: o sucesso financeiro. É muito claro o objetivo dessas imagens, motivar, incentivar e seduzir. Elas conversam conosco e nos dizem que ela, esta imagem, é a imagem do sucesso, da felicidade, da autorrealização, e tudo que não é ela, ou que não contém nela, é fracasso. O poder dessa imagem sobre nós é intenso, por que ela conversa com desejos humanos que não queremos mostrar ou admitir, como a inveja, a ganância e a cobiça, ou seja, são imagens maléficas, que nos corrompem ao mesmo tempo que motivam, nos dizendo que podemos fazer o que quisermos, sermos empreendedores, sermos nosso próprio patrão, levar o trabalho para casa, sermos bem-sucedidos financeiramente para comprar e consumir. Assim, podemos ser mais feliz por adquirir produtos e bens de consumo e produzir mais imagens que serão compartilhadas mundialmente criando um sistema que se retroalimenta, satisfazendo os desejos de poder das imagens e do sistema. As imagens querem o corpo de quem as vê, do observador, e quem as olha quer o que elas mostram ou são seduzidos pelo mistério que elas escondem.

Também conhecida como sociedade do trabalho e sociedade do desempenho, o corpo social contemporâneo aprisiona as pessoas prometendo uma falsa ilusão de liberdade na qual o próprio senhor se transformou em escravo do trabalho e sem tempo para o lazer. Nessa sociedade coercitiva, cada um carrega consigo seu campo de trabalho. O indivíduo se explora e acredita ser isso uma forma de realização pessoal. Essa autocobrança exploratória gera uma autocrítica e leva o indivíduo a desenvolver doenças psicológicas que, em conjunto com outros fatores da vida pós-moderna, o induzem à hiperatividade, ao desgaste laboral, a perturbações na atenção, à síndrome de *burnout*, além de provocar depressão e outras doenças psicológicas. Dados publicados pela Organização Mundial da Saúde (OMS, 2017) apontam que 322 milhões de pessoas pelo mundo sofrem de depressão, 18% a mais do que há dez anos. O número representa 4,4% da população do planeta. O Brasil aparece com 5,8% da população, sendo seguido pelos EUA, com 5,9% da população.

Outro ponto importante apontado por Han (2014) é a respeito da vigilância na sociedade atual, que, diferentemente da analisada por Foucault nos anos 1970, é feita pelos próprios

indivíduos sociais. Seria uma espécie de panóptico digital em que as pessoas se desnudam, ou seja, colocam informações pessoais valiosas nas redes sociais, sendo a maioria dessas informações imagéticas. As imagens aumentaram seu poder de criar e sustentar regimes de verdade e de poder. O *prosumer*, na ilusão de estar sendo autêntico dentro de um determinado círculo social, cria suas imagens fictícias carregadas de potência e narrativa neoliberalista, fomentando e validando o sistema imagético hegemônico. Tudo isso é armazenado em *big data*s, que por meio de inteligência artificial geram dados estatísticos muito precisos processando enormes quantidades de informações personalizadas a respeito de determinados grupos humanos com interesses em comum que elucidam muitas características a respeito desses segmentos grupos.

A idolatria pela imagem que Flusser (2002) defendeu, hoje faz muito sentido. A vida na mesmice, monótona, exige sonhos, aventuras. O sistema neoliberal identificou isso, e, aparentemente, a equipe de comunicação desse sistema leu Flusser, estudou a história da fotografia e da cultura visual e conheceu o poder das imagens. O conhecimento produzido na academia tem sido aplicado por grupos de poder para a vigilância e a dominação da sociedade.

As redes sociais possuem várias utilidades, contudo colocam as pessoas em bolhas sociais de realidades artificiais. Han (2014) afirma, ao analisar esse sistema retroalimentado por imagens fictícias, que esses grupos criam um tipo de violência do excesso de positividade que nos obriga a ser felizes o tempo todo, levando a uma exaustão de felicidade. Outra observação importante sobre essa felicidade é que é uma felicidade artificial, criada como forma de controle e manutenção desse sistema.

Os indivíduos têm uma noção artificial de liberdade, pois têm a impressão de controle sobre suas vidas e ações. Eles estão dentro de um sistema programado para alienar as pessoas e juntá-las em subgrupos de interesses em comum. Por terem a liberdade para escolher entre algumas possibilidades de subgrupo de interesses, esses indivíduos são induzidos a crer que são livres. A partir do momento que creem que são livres, eles entram no jogo do psicocapitalismo, que utiliza imagens psicológicas para dominar.

O círculo social virtual, que concentra a dinâmica social da vida pós-moderna, é um ambiente controlado em que o usuário pode bloquear as pessoas com as quais não quer ter contato. Seria como uma vida ligada ao algoritmo do lugar de conforto, onde o indivíduo só se relaciona com pessoas parecidas em ideias e comportamentos.

Concordamos com o autor sobre os malefícios desse tipo de fuga dos problemas e não enfrentamento dos desafios. É prejudicial para o amadurecimento do indivíduo que não aprende a lidar com as frustrações da vida e o priva de encontrar soluções para problemas complexos, sempre optando pela via mais fácil, a via que já está preestabelecida. Uma vida utópica e perfeita que colabora com a homogeneização do comportamento das pessoas. Por não adquirir maturidade emocional e habilidades sociais, os indivíduos também não sabem identificar estelionatários e vampiros energéticos.

Nas plataformas de redes sociais, as pessoas criam imagens delas mesmas para se venderem como autênticas, porque todos querem ser diferentes ao mesmo tempo em que seguem a mesma moda e as mesmas regras. Antigamente, as pessoas tinham consciência de que eram dominadas; hoje, não têm mais essa consciência, pois lhes foi delegado o poder de autofiscalização e autopunição, que é confundido com liberdade. Saímos de uma sociedade disciplinar para uma sociedade do controle pelo rendimento, em que o homem é obrigado a render e se não render se cobra. A pessoa tem a ilusão de liberdade e de que é sua própria chefe, podendo assim se autoexplorar. Quem fracassa na sociedade neoliberal torna a si mesmo o responsável e se envergonha, ao invés de questionar o sistema. Ela dirige a agressão a si mesma e não se torna um crítico do sistema ou do modelo econômico, e sim uma pessoa deprimida por assumir todo o peso do fracasso.

Han (2014) propõe a ruptura entre a teoria biopolítica de Foucault, baseada no domínio do indivíduo pelo corpo, e a nova fase do capitalismo, o capitalismo da emoção, sendo esta a matéria-prima desse novo modelo. O atual sistema de poder controla o psicológico do indivíduo, da mesma forma como o faz o modelo de controle utilizado pelo cristianismo, que controla os fiéis pela sua própria mente, incentivando o martírio e a autopenitência, aprisionando sua mente ao mesmo tempo que prega uma falsa liberdade. Nessa era da sociedade, apenas o capital que explora, rege e se alimenta de imagens, dados, informações e emoções é livre para circular o mundo e transformar a força psíquica em força de trabalho.

Dispositivos móveis de controle e de confissão.



Imagem 7. *Dispositivos de controle* (2018)

Como exemplo desse novo mercado tecnológico de dados podemos citar as propagandas, que aparecem para nós logo após termos acessado um *site* de vendas *on-line*, o produto geralmente aparece na área de propaganda do Facebook. Mas não é necessário você visitar um *site* na internet, se você for experimentar um sapato em uma loja física o *GPS* do seu dispositivo móvel irá informar sua localização e irão aparecer propostas de sapatos para o seu perfil. Existem também propagandas que são sugeridas nas plataformas de redes sociais devido à captação de informações sonoras pelos *smartphones*.

As novas tecnologias de comunicação e informação foram assimiladas pelo mercado criando uma economia digital que faz circular capital por meio da venda de dados; como exemplos temos o escândalo de vendas de dados pelo Facebook (2018), as eleições dos EUA e do Brasil, que tiveram massivo uso de inteligência artificial. Os grupos de poder ligados ao capital financeiro utilizam as novas possibilidades das TCIs para influenciar as eleições políticas, as democracias, os modos de viver das pessoas, principalmente por utilizarem e aplicarem a complexidade dos conhecimentos acadêmicos para fins de dominação.

Han (2014) vê uma possível saída para a crise civilizacional que vivemos na arte e na contemplação. A arte é uma possível saída para encontrarmos outras narrativas para se viver o Eu, para entendermos melhor o mundo e seu funcionamento, para termos autoconhecimento. O autor afirma que para vivermos melhor são necessários momentos de vazios, reflexões profundas sobre nossas vidas, momentos em que não nos autoexploramos.

Neste trabalho, utilizamos o dispositivo celular para produzir imagens que mostrem o mundo sombrio e perverso construído conscientemente pelos grupos de poder que os controlam. Contrapomos a narrativa maquiavélica do neoliberalismo por meio de ensaios fotodocumentais e artísticos com duras críticas ao atual sistema que rege a sociedade. Em uma espécie de contra-ataque, utilizamos as mesmas ferramentas tecnológicas, as teorias científicas e a narrativa ficcional para produzir imagens potentes que podem adentrar o campo do ciberespaço e ser uma “linguagem que está a serviço da vida (e) não a vida a serviço da linguagem” (LEMINSKI, 1977).

Entendemos que as questões sociais, políticas, culturais e econômicas estão diretamente ligadas com a produção fotográfica na atualidade, não podendo dividir essas matérias, uma vez que a fotografia contemporânea só pôde existir devido à evolução tecnológica, científica e artística. Por ser uma linguagem híbrida, continua evoluindo e sendo utilizada na produção artística em busca de críticas a esse sistema de forma inteligente, entendendo que o sistema dominou a mente de grande parte da população que faz piada com a resistência, que, no caso, seria benéfica para ele próprio.

Para uma melhor compreensão das questões levantadas até aqui, criamos uma tabela com as principais características do mundo moderno em relação ao mundo globalizado que exemplificam as transformações culturais, políticas e socioeconômicas vividas pela sociedade nos últimos três séculos. Entendemos que a fotografia tem acompanhado essas transformações ao integrar o sistema sociopolítico como criadora de imagens de poder, contribuindo na construção cultural de uma sociedade homogeneizada. Em contraponto, propomos a fotografia artística como uma solução para criação de realidades alternativas criadas a partir do pensamento do tripé autor e coautor, indivíduo e sociedade, observador e imagem.

Tabela 1. Características do mundo moderno e do mundo globalizado

MUNDO MODERNO/DOCUMENTAL SÉC. XIX-XX	MUNDO GLOBALIZADO/FICCIONAL SÉC. XXI
SOCIEDADE INDUSTRIAL	SOCIEDADE EM REDES
RESPONSABILIDADE COM O REAL	NARRATIVA FICCIONAL
VERTICAL	MÚLTIPLO
ESTÁTICO/LENTO	MÓVEL/RÁPIDO
PATERNAL	COLETIVO
DISCIPLINAR	RISCO/TRANSPARÊNCIA
PÁTRIA	GLOBAL
SUPORTE FÍSICO	SUPORTE DIGITAL
UNISSEXUAL	TRANSEXUAL
DIGITAL	HIPERDIGITAL
CONSUMIDOR	<i>PROSUMER</i>
UNICIDADE	HORIZONTAL

Por meio desse breve levantamento bibliográfico a respeito do ciberespaço e das relações sociais na contemporaneidade, tentamos explicar o atual contexto e conjuntura da criação fotográfica documental e artística. Nosso objetivo não era exaurir o assunto, apenas provocar o leitor para fatos inerentes à nossa sociedade e mostrar por meio de autores de diversas áreas que existe uma densa transformação social que está influenciando diretamente na reorganização social por meio do poder que as imagens e sua representação exercem sobre a humanidade. Procuramos, também, demonstrar que o estatuto da imagem está sendo alterado e, conseqüentemente, também está alterando o estatuto do observador.

Nas próximas seções iremos aprofundar a discussão a respeito da fotografia contemporânea explicando e exemplificando como ela tem tido papel ativo na ciência e na construção de regimes de verdade e de poder. A fotografia tem convergido midiática e culturalmente se mantendo como o principal aparelho produtor de imagens tanto na modernidade quanto na pós-modernidade.

SEÇÃO 2

A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL E A FICCIONAL

Esta seção tem por objeto compreender as fricções entre a fotografia documental e a fotografia artística e como essas questões se imbricam com a noção de real e ficcional, documental e artístico. Iremos refletir sobre o pensamento histórico traçando uma linha temporal entre passado (moderno) e presente (pós-moderno), desconstruindo historicamente a relação do dispositivo fotográfico com a documentação, o real, o ficcional, a arte na modernidade e sua transmutação na pós-modernidade, que são as principais problemáticas exploradas na minha experimentação artística.

Para isso, abordamos autores, pesquisadores e teóricos da fotografia, artes visuais, história, sociologia, arte e tecnologia que embasam e proporcionam recursos teóricos que fundamentam este trabalho. Entendemos que passamos por uma transmutação imagética global e que a fotografia tem influência e ativa participação nessa questão histórica, seja pela influência sobre a pintura no século XIX¹¹ seja pela sua própria reinvenção no século XX, obtendo mais liberdade no fazer e no criar artístico, promovendo, conseqüentemente, novas possibilidades conceituais para o real que fogem dos conceitos binários preestabelecidos culturalmente na sociedade moderna. Consideramos que a liberdade adquirida pela fotografia a partir da emancipação da tecnologia digital tem interferência direta na dilatação dos conceitos de verdade e metanarrativas contemporâneas por permitir, de forma visual, acesso a mundos até então desconhecidos.

As metanarrativas e o conceito de real e realidade expandiram-se, criando uma crise e novos conflitos na forma de ser e existir que remetem a uma crise no próprio conceito de paradigma.¹² É necessária a (re)construção histórica, coletiva, por diferentes olhares, para termos uma melhor percepção do que estamos vivendo e como devemos prosseguir. O atual momento abre espaço para novas possibilidades de diálogos e construção do real

¹¹ Sabe-se que quando a fotografia surge, na segunda metade do século XIX, ela é entendida como um suporte meramente técnico de registro utilizado por pintores de paisagens topográficas e panorâmicas (MAGALHÃES, 2004), sendo essa sua ligação inicial com o meio artístico. Desde sua origem, a fotografia está intrinsecamente ligada à pintura, à estética da pintura e à concepção de real da época. Hoje, observamos um movimento contrário, uma inversão de valores, os pintores hiper-realistas, que surgiram por volta de 1970, valorizam a técnica e se aproximam dos códigos utilizados pelas imagens fotográficas. Esse movimento “se esforça por tornar-se mais fotográfico que a própria foto” (DUBOIS, 1994, p. 274).

¹² Neste trabalho entendemos que a contemporaneidade é marcada por uma ruptura com “crenças em visões totalizantes da história, que prescreviam regras de conduta política e ética para toda a humanidade” (LYOTARD, 1970).

em que “devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens” (LE GOFF, 2003, p. 471).

Adentramos em questões relacionadas à fotografia, especificamente sua contribuição e ligação com a ruptura dos conceitos de verdade e a quebra das metanarrativas modernas sedimentadas e estabelecidas na sociedade (ocidental) que regiam por meio de convenções, instituições e regras sociais os modos de viver do indivíduo.

Explicamos como a fotografia se relacionava com a sociedade e como a sociedade se relacionava com a fotografia no período histórico definido como modernidade e como essa relação de confiança na verdade fotográfica influenciou a sociedade da época.

2.1 Fotografia na modernidade: documental e científica

A partir do século XIX, a fotografia toma seu lugar no mundo das imagens. De acordo com Monteiro (2012, p. 11), desde o início a fotografia esteve ligada à representação e à noção de imitação do real. A imagem fotográfica emerge de uma troca simbólica e de um simulacro situando-se entre a mimese e a representação. Essas imagens alteram radicalmente o contexto da Revolução Industrial ou Revolução Técnico-Científica e passam a ter destaque na sociedade assumindo funções como agenciar a memória, manter a coesão social e exercer controle político.

Por um lado, a fotografia veio responder a uma demanda crescente de imagens e de autorrepresentação da burguesia em ascensão, buscando uma forma de fabricar imagens de forma rápida e consideradas fiéis aos seu referente. De outro lado, o dramático processo de urbanização criou a necessidade de controlar e disciplinar um contingente diversificado de sujeitos em uma sociedade de massas, criando a foto de identificação. (MONTEIRO, 2012, p. 11).

Para explicarmos a fotografia na modernidade, delimitamos o recorte histórico do final do século XIX que marca o surgimento oficial da fotografia, da sociologia e da antropologia social. A fotografia desde seu nascimento passou a ser utilizada pela ciência contribuindo para modernizar o conhecimento e como forma de representar a realidade das pessoas. Durante décadas ela foi associada à representação do real e utilizada pela ciência.

No final do século XIX, de acordo com Milton Guran (2013, p. 96), a fotografia rapidamente se impõe como uma ferramenta da ciência moderna e adquire reconhecimento pelas ciências exatas. Aos poucos, passou a ser reconhecida, também, no campo das ciências sociais, que surgia justamente no mesmo momento, sendo a data oficial de invenção da fotografia 1839, enquanto o nascimento da sociologia data 1840.

Guran (2013, p 97) explica que, como hoje, a sociedade daquela época passava por inúmeras mudanças políticas, econômicas e sociais que suscitaram a necessidade de responder às demandas da sociedade da época por um autoconhecimento, sobre como a sociedade se organizava e resolver a crise de representação plástica da época. Sob esses anseios e impasses, surgiram a fotografia e a sociologia. Por volta da década de 1840, a Europa havia se lançado na política de ocupação colonial da África e da Ásia, e devido à necessidade de conhecer e entender o “outro”, nasceram novos ramos das ciências sociais, a etnologia e a antropologia social.

O realismo que a fotografia proporcionava oferecia uma visão objetiva de uma coleção de fatos à antropologia, facilitando a organização sistemática e a análise desses fatos. Assim, a fotografia trouxe, para a poltrona do antropólogo, o sujeito, seu objeto de pesquisa (WRIGHT, 1992, p. 20).

[...] fotografias [...] são restituídas a um contexto vivo; não ao contexto temporal original em que elas foram criadas, mas ao contexto da experiência. E, lá, suas ambiguidades enfim tornam-se verdadeiras, permitindo que elas sejam apropriadas pela reflexão. O mundo que elas revelam, congelado, se torna tratável. A informação que elas contêm se torna permeada por sentimentos. Aparências se tornam a linguagem de vidas vividas (BERGER; MOHR, 1982, p. 289).

O fotógrafo, na era moderna, era entendido pela sociedade, e isso era uma espécie de convenção, um contrato social assinado por toda a sociedade da época de que o registro fotográfico era a memória inquestionável do registro visual daquele fato ou acontecimento político. É importante esse entendimento, pois esse registro era tido como prova concreta e testemunhal de que o conteúdo representado naquela imagem era real. Não se questionava aquela imagem. Ela era aceita e incorporada ao imaginário coletivo automaticamente, sem nenhum tipo de filtro. E por essas características era utilizada de forma científica e acadêmica, sendo amplamente utilizada pela antropologia para estudar populações de povos originários.

A antropóloga Bittencourt (1994) diz que a utilização da imagem fotográfica como representação do real pela antropologia, que é notória como disciplina acadêmica por estudar cientificamente o ser humano, se tornou um poderoso instrumento para geração e manutenção de um regime da verdade. Por interesses políticos, de poder e de controle, a fotografia foi utilizada para manter e em alguns casos criar o regime de verdade que estigmatizava os criminosos, os loucos, os pobres, os indígenas, os quilombolas e todos os segmentos considerados subalternos.

Durante muito tempo, a antropologia utilizou a fotografia para vigilância e estigmatização “do selvagem e do exótico enquanto Outro”. Para Bittencourt (1994), esse meio de vigilância criou um regime de verdade específico e construiu estereótipos que posicionaram o “Outro em relação a uma noção de Nós de seus produtores” de imagens. Criaram imagens exóticas de pessoas e lugares, até então desconhecidos para a sociedade, ou seja, criaram, além de imagens, aqueles povos e lugares. Na antropologia, a documentação fotográfica foi largamente utilizada como um meio para justificar uma ideia relacionada à raça e a sistemas antropométricos na segunda metade do século XIX (SPENCER, 1992 apud BITTENCOURT, 1994). A fotografia demonstrou ser um potente instrumento para criação de realidades, regimes de verdade e de poder.

Após essas décadas iniciais em que a fotografia foi largamente utilizada pelas ciências sociais e como ferramenta para criar regimes de verdade institucionalizados, não é de estranhar que tenha ficado na memória das massas seu caráter de representar o real. A fotografia tinha forte ligação com a ciência e possuía credibilidade por estar ligada também ao fotojornalismo e às ciências sociais.

No período da Segunda Guerra Mundial, compreendido academicamente da década de 1920 à de 1930, há a popularização da fotografia de guerra. Devido às influências das décadas anteriores, as fotografias de guerra eram tidas como representação do real. As imagens não passavam por filtros ou por reflexões profundas, sendo assimiladas instantaneamente pelo público. Nessa época, a fotografia populariza-se ainda mais por meio do fotojornalismo e da imprensa ilustrada, que noticiam a guerra mundial. A ascensão das imagens fotográficas promove a mudança estética dos editoriais da época, o visual passa a ter mais importância. Nessa época já havia indícios de encenação nas fotos. A fotografia “A morte do soldado republicano”, do icônico fotógrafo Robert Capa, que mostra um soldado sendo baleado durante a guerra civil espanhola, é um desses casos.

Alguns analistas dizem que a trajetória da bala e o posicionamento do corpo do soldado ao ser atingido não podem ser reais. O negativo dessa fotografia ficou desaparecido durante anos, e com o reaparecimento por meados dos anos 2000, surgiram indagações não apenas sobre a encenação na fotografia, mas também sobre a autoria da foto. A foto foi publicada pela primeira vez na revista francesa *Vu*, em 1936, e ajudou a solidificar o apoio social à causa republicana.

Vale ressaltar que no período que compreende o final do século XIX e o início do século XX a fotografia, a reprodução mecânica da realidade, era a tecnologia de ponta no quesito representação de imagens. Sua concorrente direta, a pintura, a forma artesanal de representação do real, abriu mão do duelo pela concorrência em representar o real e mergulhou progressivamente em um processo de abstração eliminando os traços reconhecíveis do mundo tangível e das imagens visíveis, criando novas linguagens abstratas e lúdicas. A pintura foi aos poucos se libertando da função de representar o real e mergulhou na criação e no fazer artístico, dando origem a inúmeros movimentos artísticos que surgiram no final do século XIX e início do século XX.

Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral (BENJAMIN, 1987, p. 19).

Outra questão importante que a máquina fotográfica propiciou foi a diluição do conceito de distância, pois, de acordo com Rosalind Krauss (1986), ao levar a imagem de lugares distantes, acontecimentos únicos, mostrava o mundo de pontos de vistas desconhecidos até então, concebendo novos mundos, novas galáxias, novas possibilidades de vida. A autora dá como exemplo imagens como a de microscópios que mostram microrganismos invisíveis a olho nu, assim como imagens subaquáticas das profundezas do oceano, imagens aéreas e espaciais. As grandes expedições aos confins do mundo que retornaram com imagens de povos exóticos com tradições e culturas estranhas. A fotografia mudou a maneira de ver o mundo ao mesmo tempo em que propunha também uma nova concepção para a experiência de “estar lá”, de descoberta de um lugar, de um Outro ser, estranho.

Uma das grandes razões para o crescimento da fotografia foi a de suprir o imaginário humano. O ser humano sempre se guiou pela imaginação, pelo fantástico, em que sonhos se confundem com realidade. Os textos de outrora sempre fizeram o homem usar a imaginação para criar, porém dificilmente se tinha o resultado visual que se aproximasse da realidade dos fatos. As notícias escritas relatavam os fatos, descreviam o que aconteceu, entretanto imagetivamente ficavam muito soltas no pensamento. Faltava a visualidade. Ver o local, ver as pessoas, algo mais tangível, mais próximo do fato real.

A fotografia adquiriu muita importância nessa época porque levava a pessoa até o local, proporcionava uma visão mais realista do fato, amarrava o pensamento a uma imagem condizente com a realidade, de certo modo fazia com que a pessoa se sentisse presente no acontecimento. Na fotografia moderna, o fantástico emana o real em uma espécie de realidade aumentada da época.

Hoje, com os estudos em cultura visual, temos definições mais amplas sobre a fotografia. Existem várias escolas estudando e desenvolvendo pesquisas sobre a fotografia e as imagens que ela produz. Ana Maria Mauad (2008) apresenta as seguintes classificações e suas respectivas definições:

A fotografia anedótica é a que trata apenas de criar recordações de fatos, pessoas ou coisas [...] É a mais fácil das três divisões, e a que realmente os “amadores” praticam. Assim, um grupo de amigos, um recanto de jardim, um folgado de criança, etc. são fotografias anedóticas de interesse estritamente limitado a quem conheça o fato pessoa ou coisa. A fotografia documentária é a que visa, de modo mais aproximativo da verdade, grafar fatos, pessoas ou coisas, como sejam a fotografia de reportagem, a topografia, a microfotografia, a de identificação, etc. Fotografia artística ou pictorial é a que traduz a sentimentalidade ou estado de alma experimentado pelo artista ao contemplar um motivo [...] na fotografia pictorial aplicam-se na generalidade as mesmas normas de composição e perspectiva do desenho e da pintura [...] O pictorialista deverá antes de tudo ser um hábil manipulador e técnico consciente de todos os processos, sem o que não poderá obter desde a “exposição” até a impressão do fotograma, o cunho de individualidade que é básico e imprescindível em qualquer obra de arte (MAUAD, 2008, p. 6).

A imagem fotográfica documental era vista como uma dimensão do real, um objeto tridimensional transformado em um objeto bidimensional, impressa em um suporte de papel. Naquela época, seu único entendimento era ser o espelho do real, a constatação irrefutável de que o fato aconteceu e aconteceu exatamente como está lá, registrado na imagem impressa. Capaz de congelar a imagem em um pedaço de papel e fazê-la sobreviver à passagem do tempo. Não apenas pela imagem que produz, mas por ter

convergido do meio analógico para o digital, ela mais uma vez subverteu o jugo da tirania do tempo.

Para Barthes (2006), um dos teóricos modernos que pesquisaram e escreveram sobre a fotografia analógica, a imagem técnica, produzida por esse tipo de fotografia, era a certificação da existência do que fora visto pelo fotógrafo, não podendo mentir sobre a existência do seu referente, sendo essa particularidade que a tornaria tão distinta da pintura, que, segundo o autor, poderia de alguma forma receber interferência do pintor e apresentar uma imagem manipulada. Barthes definiu a natureza da fotografia dessa época como “isto existiu”.

Entretanto, temos de elucidar algumas questões referentes ao início da fotografia. Alguns autores dizem que sempre houve encenação na fotografia, desde os primeiros anos de sua criação a representação a acompanha e faz parte da criação e do fazer fotográfico. Suzana Dobal (2013, p 81) fala sobre a prática, que, de certa forma, une a literatura, o imaginário e o retrato nos primórdios da fotografia. Para essa autora, uma prática recorrente em fotografias do século XIX eram retratos de *performance* em que os personagens se divertem com representações de *tableux vivants*. “A utilização da fotografia, no entanto, não se resumia ao mero registro, pois logo os fotógrafos se tornariam diretores da encenação para obter o máximo de expressividade da cena” (DOBAL, 2013, p. 82).

A questão levantada por Dobal (2013) sobre o uso da encenação na fotografia desde sua origem abre espaço para adentrarmos na teoria criada por Soulages (2010), “Isto foi Encenado”, em que o autor considera a encenação como uma possibilidade estética¹³ de representação, a partir de uma das mais populares técnicas fotográficas, o retrato de pessoas. Com base em uma análise inicial sobre o gênero retrato, o autor questiona se aquele retrato por meio do enquadramento simples, da escrita com a luz, seria uma fotografia direta: seria essa uma fotografia que apresenta a realidade? O referente seria retratado sem que houvesse nenhum tipo de relação afetiva, de poder, cultural, psicológico, social, ou seja, sem qualquer intervenção do fotógrafo? Estaria imune à

¹³ O autor objetiva, por meio de uma análise ontológica da imagem fotográfica, delimitar uma estética única que permita abranger a múltipla e complexa natureza da fotografia, desde seu processo de produção até o recebimento da imagem e a interpretação desta pelo receptor.

presença da câmera apontada em sua direção e não reagiria com algum tipo de interpretação mesmo que espontânea?

Para Soulages (2010), mesmo a fotografia de retrato está impregnada do jogo teatral por parte do sujeito e pela incapacidade do fotógrafo de captar o verdadeiro “Eu” do sujeito, constituído por sua identidade expressa em diferentes camadas: material (corpo), subjetiva (alma, espírito), psíquica (ego), cultural, etc., “fotografando apenas a aparência visual” do sujeito. Sendo assim, todo retrato é um jogo de tensões construídas a partir do que o retratado quer mostrar e do que o fotógrafo vê dentro de uma realidade ficcional, encenada, momentânea que acontece por meio de sinergia entre os dois em um determinado espaço e tempo. Para o autor, deve-se sempre considerar a existência de encenação mesmo que inconsciente de ambas as partes, pois ainda que a captura da imagem ocorresse de forma desprevenida, não estaria privada de filtros psicossociais, culturais, ideológicos. De acordo com Soulages, o fotógrafo é um criador, sua escolha cria a realidade, ele é o “Deus de um instante” e toda foto uma encenação que graças ao seu imaginário atribui materialidade, forma e sentidos à imagem.

Desse modo, Soulages defende a autoria do processo criativo do fotógrafo, que por meio de sua experiência de vida, técnica, ideologia, estética e noções artísticas fabrica imagens dotadas de poética, potência crítica e política, com o objetivo de atingir novas realidades: “A fotografia não é mais citação da realidade, mas história encenada. O autor não quer captar um acontecimento que ocorreu em um dado instante, mas contar uma aventura que se desenvolve durante certo tempo” (SOULAGES, 2010, p.79).

Nas atuais discussões acadêmicas na pós-modernidade, ainda são recorrentes as discussões sobre a manipulação de imagens que, como vimos, existem desde os tempos da pintura e provavelmente continuarão a existir pelo simples fato de que precisamos de mentiras e de verdades para basearmos nossas vidas e continuarmos atuando nos papéis sociais que escolhemos viver. Por esse fato, faz-se necessária a pergunta: “Em qual mentira eu vou acreditar” (RACIONAIS MC’s, 1997).

Com base nas definições e nas conceituações históricas sobre a fotografia na modernidade e suas relações com a sociedade, com a ciência, com os regimes de verdade, fica claro que ela teve atuação considerável na expansão dos regimes de verdade e metanarrativas de vidas, além de ter sido usada para a (re)construção de regimes de poder e vigilância. Comprendemos que a maioria dos fotógrafos da época atuavam por meio de sentidos

morais e éticos que os guiavam quando produziam suas imagens. Entretanto, entendemos também que a moral e a ética nem sempre são utilizadas para a libertação das pessoas, podendo ser utilizadas para a dominação e a colonização dos indivíduos. Também entendemos que desde o início da fotografia houve encenações e ativa participação do fotógrafo na construção das cenas.

A seguir exploraremos os sentidos morais e éticos da fotografia ao adentrarmos e aprofundarmos nossa pesquisa nos conflituosos territórios do fotojornalismo, do fotodocumentarismo e da fotografia artística, delimitados por uma borrada linha limítrofe.

2.2 Fotodocumentarismo, fotojornalismo e fotografia artística

Existe uma linha tênue que separa a fotografia documental da reportagem fotográfica, e no mundo contemporâneo essa fronteira é constantemente borrada. Entretanto, para conseguirmos fazer uma análise acadêmica, iremos delimitar as fotografias pelas suas principais características, definindo-as como fotojornalismo e fotodocumentarismo. Posteriormente, entraremos na fotografia artística. Não estamos propondo definições vitalícias, até porque existem inúmeras discussões a respeito da fotografia e de suas conceituações, sendo debatidas em diferentes escolas, em diferentes continentes, sem que haja uma definição 100% consensual. Estamos apenas definindo um escopo e propondo uma definição objetiva e sintética sobre o fotojornalismo, o fotodocumentarismo e a criação artística na fotografia para prosseguirmos com esta pesquisa.

O fotojornalismo tem como primazia informar assuntos de importância momentânea, de forma objetiva e instantânea, ou seja, está enraizado historicamente a conceitos de verdade e ética. Por representar acontecimentos em tempo real, adquiriu fundamental importância no cotidiano das cidades, pois pauta as discussões da vida em sociedade. A alma do fotojornalismo envolve a ideia de que o fotojornalista, ou repórter fotográfico, testemunha a realidade e com um tiro representa e evidencia a existência de um acontecimento no espaço-tempo. Por meio de suas imagens, ajuda os outros a verem e entenderem lugares e situações distantes. Os fotojornalistas estão no meio do caminho entre o jornalista e o fotógrafo. Geralmente trabalham para a imprensa ou em outros projetos editoriais ligados à produção de informação e/ou como *freelancers*, independentes.

O fotodocumentarismo abrange praticamente todas as características do fotojornalismo, diferenciando-se em duas questões básicas: a primeira é o tempo, é intemporal, e a segunda é a possibilidade de utilizar a subjetividade na construção imagética do projeto fotográfico. Os fotodocumentaristas trabalham com projetos fotográficos que exigem pesquisa prévia, financiamento, e, geralmente, se relacionam com o objeto do projeto, sendo este último qualquer assunto que tenha significado para o ser humano. Notamos aqui que o fotodocumentarismo é mais permissivo na construção da narrativa visual, entretanto também está historicamente ligado aos conceitos de real e ética, e na década de 1930 estabelecia-se sob o tripé: verdade, objetividade e credibilidade. Os fotodocumentaristas e os etnógrafos foram e continuam sendo responsáveis pela criação imagética da maioria dos povos tradicionais e originários que temos em mente na atualidade.

Por sua vez, a produção de uma imagem fotográfica artística pode ser explicada pelo exemplo proposto por Soulages (2017) quando nos convida a refletir sobre o ato do artista. Nesse caso, ele utiliza o pintor e questiona a natureza da imagem e do ato deste de pintar uma paisagem. Para Soulages, a imagem, a pintura apresentada, é a imagem de uma imagem, não apenas a representação da paisagem, estando ligada a algo já existente no subconsciente, na memória, no pensamento do artista que ele materializa em um suporte como forma de se inscrever, conscientemente, no mundo e na história da arte. Ele pinta o quadro com o objetivo de fazer arte. Quando o artista atinge essa lucidez, esse entendimento sobre sua criação, que não é necessário à tarefa de pintar a realidade, ele atinge o campo da arte. Ele escolhe uma nova postura, a do artista de escolher um novo produto, o produto artístico, e essa liberdade seria a grande revolução, que não teria mais o objeto como centro e sim o próprio sujeito.

Esse pensamento de libertação e consciência que Soulages (2017) traz é o cerne da fricção entre a fotografia documental e a artística, entre o fotógrafo documental e o fotógrafo artista, entre fotografar coisas e objetos e fotografar sentimentos, sonhos e emoções. É uma linha tênue e conflituosa, mas existe. De um lado o trabalho de informar e registrar e do outro lado o de brincar, criar arte e afeto. “O sujeito criador seria o correlato da imagem de imagens; ele não seria mais dependente do objeto-realidade; ele escolheria livremente uma imagem-objeto já integrada em um mundo” (SOULAGES, 2017, p. 143).

Soulages (2010) defende que fotos são objetos enigmáticos que habitam nossa imaginação e imaginário, uma espécie de vestígio para a percepção, sendo responsabilidade do receptor decodificá-la e elaborar as conexões entre o passado e presente, o efêmero e o permanente, o antes e o depois, “deter o tempo, tornar presente para sempre o passado, transformar um instante em eternidade, um mundo em imagem” (SOULAGES, 2010, p. 209).

Soulages (2010) define a foto como a articulação entre a perda e a permanência, sendo a perda ligada ao que envolve o ato fotográfico, como enquadramentos, escolha do objeto, interferência do fotógrafo no fluxo temporal, enquanto a permanência é o que fica gravado na matriz e na cópia, que atravessa as noções de espaço-tempo e nos permite viver a relação com diversas realidades em inúmeras possibilidades temporais que irão conversar com o observador atizando seu inconsciente, o que de certa forma a torna uma obra aberta. É necessário mergulhar na imagem para descobrir procedimentos utilizados na construção da fotografia que não estão explícitos no resultado apresentado. A fotografia não tem relação imediata com a realidade, pois resulta de várias realidades.

Iremos trabalhar um pouco mais o conceito, a ideia de fotografia documental e artística estudando o caso de Steve McCurry, reconhecido por trabalhos feitos para a revista *National Geographic*, e a produção fotográfica de Andreas Gursky, conhecido por trabalhos para galerias de arte. Ambos são fotógrafos que iniciaram sua trajetória com dispositivo analógico, e após a “queda” do analógico migraram para o digital. Durante os vários anos de carreira também modificaram a construção de suas narrativas visuais, ultrapassando as fronteiras há muito tempo estabelecidas pelo fotojornalismo e pelo fotodocumentarismo e adentrando territórios da fotografia artística.

2.2.1 Steve McCurry

O famoso fotógrafo Steve McCurry é dono de uma premiada trajetória dentro da fotografia, são mais de quatro décadas dedicadas a esta. McCurry iniciou sua carreira como repórter fotográfico trabalhando com projetos em zonas de conflito e guerra. Ele contribuiu com os maiores jornais, revistas e outros meios de comunicação que lhe renderam notoriedade na carreira como fotógrafo, posicionando-o no espectro do fotojornalismo e do fotodocumentarismo. É dele a icônica capa da edição de junho de 1985 da revista *National Geographic* da *Garota afegã*.

Em 2009, devido à crescente migração da fotografia analógica para a digital, a Kodak anunciou o fim da produção do icônico filme *Kodachrome*.¹⁴ Steve McCurry visualizou a oportunidade que surgia e solicitou o último rolo de filme à Kodak, que, devido ao nome e à tradição do fotógrafo, concordou em ceder o “simbólico” último rolo de filme para ser utilizado por ele. Em 2010, a equipe de filmagem da *NatGeo* acompanhou e documentou as últimas 36 poses da história da *Kodachrome* clicadas por McCurry em diversas localidades ao redor do mundo e lançou um videodocumentário intitulado *The last roll of Kodachrome*. É inegável a perspicácia do fotógrafo.

Após apresentarmos o icônico fotógrafo e suas principais referências no campo da fotografia, assim como sua parceria com a prestigiada revista científica e documental, *National Geographic*, iremos apresentar um acontecimento de repercussão mundial que modificou sua trajetória e a forma de apresentação de seu trabalho.

Em 2016, McCurry caiu no olho do furacão ao ter uma de suas fotografias questionada por uso de manipulação digital. A polêmica veio à tona quando o fotógrafo Paolo Viglion, visitando a exposição de Steve McCurry em Turim, na Itália, notou um erro grosseiro de edição em uma das fotos expostas. A fotografia intitulada *Havana* havia sido produzida em Cuba, em 2014, e possuía um erro inegável, um amadorismo grotesco de edição, chamando a atenção também por estar dentro de uma grande exposição, com curadoria. Viglion escreveu uma crítica e postou em seu *blog* pessoal, compartilhando também em um grupo de usuários de equipamentos fotográficos da marca Fuji. Rapidamente a notícia viralizou pelo mundo. Nas semanas que se seguiram, várias outras fotografias de McCurry passaram a ser questionadas por diversas pessoas ao redor do globo, que começaram a analisar diversos outros trabalhos dele, passando um pente fino nas fotografias, fazendo surgir diversas outras possíveis manipulações.

Viglian analisou as supostas alterações na fotografia mediante o uso da ferramenta carimbo, encontrada em *softwares* de edição de imagem, como o *photoshop*. Ele fez algumas marcações e considerações sobre a imagem exposta, sendo a mais significativa a carimbada que apagou o pé do transeunte substituindo-o por parte do poste da placa de

¹⁴ “Para muitos fotógrafos, durante muitas décadas, um filme foi sinônimo de filme cromo/slide: Kodachrome. Esse filme começou a ser fabricado pela Kodak em 1935, e foi ganhando terreno até se tornar o preferido de fotógrafos profissionais, ao mesmo tempo que invadia casas de família na forma de filmes de câmeras caseiras de filmagem e de fotografia. Durante quase 70 anos o Kodachrome reinou absoluto. Mas nos anos 90 começou a desaparecer devido ao alto custo de revelação. Ele usava um processo único, complicado e bastante caro, que se tornou inviável com o tempo” (CORRÊA, 2012, *on-line*).

sinalização, que está bem na sua frente. Viglion também se questiona sobre o que o editor da imagem queria fazer ali naquele local específico. Bom, realmente é questionável que tipo de edição seria feita naquele local.



Imagem 8. Foto do Steve McCurry – *Havana* (2014). Edições de Paolo Viglion

Eu notei que lá embaixo, onde há o prédio com os arcos apertados, há algumas pessoas pequenas. Agora, eu declaro que o título do *post* é enganoso: McCurry não tropeça em nada, se alguma coisa tropeçou foi quem retocou a foto e não teve um excesso de zelo. Então eu também digo que eu não considero McCurry um documentarista no sentido clássico, mas sim a coisa mais próxima de um pintor em campo fotográfico: então eu não pretendo que você não retoque suas fotos, mesmo se pesadamente, se você quiser, quem se importa comigo é o mesmo bem. Mas o que me desculpa é que eu notei, por acaso, em uma impressão exposta em uma exposição muito importante! (VIGLION, 2016, *online*).

Outra questão muito criticada é que ele não assumiu o erro de edição, atribuindo a culpa a um assistente responsável pela pós-produção, ou seja, adentrou na discussão sobre autoria da imagem, que dentro dos limites estabelecidos pelo fotojornalismo tradicional são duramente combatidos. McCurry atingiu alguns dos fundamentos do fotojornalismo colocando em xeque todo o seu trabalho e, conseqüentemente, colocando-se em uma situação constrangedora com a agência Magnum, que apagou a foto em questão de seu *site* e levou a diretora de fotografia da *National Geographic*, Sarah Leen (2016), a se pronunciar oficialmente sobre o caso e expressar seu ponto de vista sobre os limites na fotografia documental e artística dizendo que “é essencial que as fronteiras entre esses gêneros sejam claras, bem delineadas e comunicadas para o público”.

O problema que ocasionou esse fato não está apenas na pós-edição malfeita. O que gerou toda a confusão foi o fato de um profissional do nível de McCurry, com uma trajetória na fotografia mundial ter exposto que não respeita a ética e os compromissos com o real, base do fotojornalismo, ao qual sua imagem pessoal e profissional estavam ligadas. Essa falha “amadora” transgrediu diversas leis e regras da fotografia documental, envolvendo diversos atores e instituições de peso, como a curadoria da exposição, a agência Magnun e a *NatGeo*. Para Leen (2016), a “indefinição nestas áreas de fotografia cria confusão, ceticismo e danos a todas as reputações envolvidas. No final, honestidade e transparência é essencial”.

Após o incidente, McCurry demitiu seu assistente e foi a público se redimir e dar as devidas satisfações sobre seu trabalho e como ele foi se metamorfoseando em conjunto com a ascensão das novas tecnologias, mídias e linguagens. Em entrevista para a revista *TIME*, 2016, ele disse: “Eu sempre deixei minhas fotos falarem, mas agora eu entendo que as pessoas querem que eu defina a categoria na qual eu me coloco, e por isso eu diria que hoje sou um contador de histórias visual”.

Com o passar dos anos, nessa longa trajetória no campo da fotografia, McCurry diversificou seu trabalho e sua criação fotográfica passando a atuar também na publicidade e em produções autorais para ONGs e projetos pessoais de narrativas pessoais. Entretanto, ele nunca falou abertamente ao público sobre essa transição em sua carreira. Como ele ganhou notoriedade no meio do fotojornalismo, seu trabalho e consequentemente seu nome, sua marca, ficaram ligados à noção de real, que é regra e linguagem do fotojornalismo. Conscientemente ou não, ele estava se aproveitando dessa credibilidade que o fotojornalismo proporciona para caminhar tanto no documental quanto na arte. Devido à repercussão do caso, entendemos que o campo documental e o campo artístico são territórios diferentes e que durante muito tempo ele se beneficiou dessa mentira de artista. De fotojornalista para fotodocumentarista e depois para contador de histórias visuais.

A repercussão mundial, a importância dos atores, a necessidade em se posicionarem em relação ao fato ocorrido mostram-nos com clareza que existem limites entre as fotografias documentais e artísticas, entre o fotojornalismo e o fotodocumentarismo e, principalmente, entre eles e a fotografia artística. Por mais que esses limites estejam levemente borrados, sejam uma zona em constante conflito para demarcação e que os

fotógrafos contemporâneos cotidianamente os ultrapassem ou atuem em sua borda, consciente ou inconscientemente, por uma falha ou para tirar proveito pessoal, entendemos que existem limites e que eles devem ser respeitados.

McCurry, ao se assumir um criador de narrativas visuais, no meu ponto de vista, assumiu a liberdade que ele queria, mas não poderia alcançar, devido às convenções que regem o fotojornalismo.

Eu acho que minhas fotografias devem refletir a situação que eu encontrei, vivi e fotografei, mas meu trabalho hoje não é o do coletor de notícias, eu comecei com fotojornalismo, é claro, no Afeganistão e no Líbano, nesses casos É um dever contar fatos, recolher documentos visuais, dar provas diretas, mas depois o meu trabalho evoluiu e hoje acredito que sou essencialmente um contador de histórias, o meu objetivo é contar a história da minha aventura com o mundo (MCCURRY, 2016, *on-line*).

Segundo Flusser (2012), a função do fotógrafo é se divertir. Não é mudar o mundo, e sim mudar a si próprio; observar o mundo e mostrar o que vê, e a partir daí construir narrativas que podem vir a mudar o mundo. Eu vejo dessa forma a trajetória de McCurry. Um encontro com a liberdade.

Eu odeio gravadoras, dizem que por vários anos eu posso viajar para projetos pessoais, sem tarefas específicas e comissões de revistas, e isso me dá uma liberdade extraordinária, certamente maior do que aqueles que devem dizer a guerra na Síria ou no Iraque. Eu não quero te dar informações sobre um lugar, eu não pretendo fazer você entender como Cuba é hoje, como as pessoas vivem nessa sociedade, eu não tenho essas restrições, mas eu ainda acredito que minhas fotografias respeitam a verdade dos lugares que me recuso a pensar em meu trabalho como uma manipulação arbitrária da realidade, penso em mim como um viajante que curiosamente explora a cena do mundo, viajar é a melhor maneira de eu usar o tempo e me dá alegria poder transmitir esses sentimentos àqueles que olham para as fotografias. O que me deixa intrigado é comunicar meu sentimento sobre aquele lugar. O que eu faço depois de filmar é apenas tentar tirar o melhor proveito disso. Às minhas imagens, permite-me contar minha profunda experiência de uma jornada. As fotografias de Cuba foram tiradas nesse espírito. Se algo não o respeitou, foi um erro no qual terei que refletir. (MCCURRY, 2016, *on-line*).

Steve McCurry encontrou um caminho autoral próprio. Após reconhecer isso, foi absolvido pela classe e continua sendo um ícone. O próprio denunciante, Paolo Viglion, apagou o *post* em seu *blog* e veio a público tentar apaziguar os ânimos de fotógrafos, críticos, acadêmicos, jornalistas e entusiastas da fotografia que surgiram e se multiplicaram rapidamente no ciberespaço, prontificando-se instantaneamente a analisar e a tecer análises negativas sobre o trabalho de Steve em sua trajetória de mais de quarenta anos de carreira dedicados à fotografia.

2.2.2 *Andreas Gursky*

O fotógrafo alemão Andreas Gursky é mundialmente reconhecido pelas suas fotografias de grande formato, com temas de arquitetura e paisagem, panorâmicas aéreas, utilização rigorosa de simetria, padrões e cores. Gursky é um fotógrafo com conhecimento em diversas áreas da fotografia, entretanto se firmou e é reconhecido pelo seu trabalho com fotografia artística.

Nascido em 1955, Gursky tem uma trajetória interessante e diferenciada da maioria dos fotógrafos tradicionais. Geralmente os fotógrafos – principalmente os das décadas anteriores a 1980 – não possuíam formação acadêmica, eram autodidatas. Filho de um bem-sucedido fotógrafo comercial, aprendeu desde cedo sobre o funcionamento do mercado fotográfico. No final da década de 1970, foi estudar em um centro de treinamento para fotógrafos profissionais focado na formação de fotojornalistas e aprendeu a tradição da fotografia documental, fundamentada na observação.

Com fundamentos na fotografia comercial e na fotografia documental, Gursky resolve, na década de 1980, estudar na sua cidade natal e entra no circuito das artes, tornando-se aluno de Bernd e Hilla Becher, artistas de destaque do movimento de arte conceitual na Alemanha. Seus professores foram fundamentais para o sucesso de sua carreira e pela sua inserção no mercado da arte. Nessa época, Gursky começa a se destacar, porém seu trabalho ainda é visto como uma extensão da estética de seus professores.

A partir de 1990, Gursky adota uma linguagem mais autoral, unindo as técnicas de fotojornalismo ao método rígido de composição de seus professores Bernd e Hilla Becher. Com seu conhecimento de mercado, ele cria uma linguagem autoral para a construção de imagens digitais que representasse a vivência contemporânea. O artista inclina seu foco para “o espírito do nosso tempo”, tecendo críticas ao capitalismo, à globalização e à efemeridade das coisas e das relações.

Biro (2012) aponta o trabalho de Gursky como sendo fotografias planejadas e apresentadas como obra de arte, não como documentos, embora sejam formalmente rigorosas em sua construção estética; são mais simbólicas e subjetivas, revelando qualidades que parecem refletir uma consciência de manipulabilidade do meio fotográfico, que está ligada à falsidade e à falta de objetividade, qualidades associadas ao processo digital.

Geralmente em seus trabalhos o artista apresenta imagens de algo que não existe na vida real, seja pela interferência na profundidade de campo na hora do ato fotográfico, seja pelo uso de *softwares* de pós-edição. Ele, conscientemente, lança sementes de dúvidas ao espectador sobre a natureza verídica da imagem, bem como sobre a “capacidade do espectador de compreender o mundo objetivo” (BIRO, 2012, p. 358).

Para Biro (2012, p. 362-364), Gursky percebeu que o documentário e a arte não precisavam ser separados. Essa fusão resulta na sua prática artística, que é uma espécie de documentação social destinada a circular nas instituições de belas-artes. Gursky trabalha criando metáforas, constructos que, por mais que destoem da representação objetiva, documentam algo sobre o mundo contemporâneo.

Gursky, na década de 1990, conseguiu construir imagens metafóricas, em período histórico de profundas e rápidas mudanças, que perduram até hoje. “Embora o trabalho de Gursky muitas vezes se apóie em tecnologias, ele fez alguns dos documentos sociais mais emblemáticos de seu tempo.” O artista nessa época tinha como temas favoritos: multidões, geometrias, espaços contemporâneos de entretenimento de massa e representação de representações como imagens de TV.



Imagem 9. Andreas Gursky, *Atlanta* (1996), *chromogenic colour print*, 187.96 cm x 260.35 cm

Após analisar as três principais categorias fotográficas, fotojornalismo, fotodocumentarismo e fotografia artística, percebemos que a fotografia é profundamente heterogênea, sendo simultaneamente documento e arte, subjetiva e objetiva, e na contemporaneidade deve ser vista dessa forma. A fotografia pós-moderna está redefinindo as bases e as convenções já há muito tempo preestabelecidas nas artes visuais, convergindo e se transmutando com o passar do tempo.

Na atualidade, a fotografia artística tem absorvido características da fotografia documental que têm borrado ainda mais a linha que divide esses dois gêneros fotográficos e levado a novas concepções entre esses gêneros. Dentro do campo da arte e em específico da cultura visual, têm surgido novas discussões e entendimentos a respeito dos gêneros fotográficos e das suas fronteiras, que são constantemente transgredidas e refeitas, geralmente atingindo os referenciais e as bases da ética, da verdade e da intenção do fotógrafo ou artista.

Por mais confusas e borradas que sejam as definições sobre os gêneros fotográficos, são necessárias não apenas para análises acadêmicas, mas como forma de manutenção dos regimes de verdade que regem a sociedade.

2.3 Fotografia na pós-modernidade

2.3.1 Transgressões e convergências: do documental para o artístico

Para reforçar e destacar a recente mudança de paradigma no campo das artes visuais, como os estudos em cultura visual e comunicação social, advinda da cultura digital e da produção contemporânea de informação, podemos utilizar o termo apresentado por Jenkins (2009), “cultura de convergência”. O autor idealiza convergência como uma transformação cultural, ou seja, supera a definição que estaria apenas ligada a processos tecnológicos, estando diretamente ligada ao indivíduo e a novos parâmetros e condições para se enxergar e entender a realidade a nossa volta, reconstruindo as formas de ver, observar e sentir o mundo.

Baseados nesse pensamento, podemos refletir sobre a dicotomia da fotografia, que pode ser documento e arte ao mesmo tempo, sendo documento histórico impresso ao mesmo tempo que pode ser uma imagem artística em uma tela de alta definição de um dispositivo móvel. O que interessa para a arte é a postura e a consciência do criador como autor da obra.

Com base na noção de convergência, entendemos que a discussão a respeito de fotografia artística e documental, no âmbito acadêmico, vem se transmutando para uma discussão sobre hibridismo e convergências de mídias, técnicas e suporte, que extrapola o recorte de estudos para este trabalho. Quem tiver interesse em se aprofundar nessas discussões a respeito de hibridismo e convergência de mídias pode iniciar a pesquisa pelos autores citados no decorrer do texto. O que propomos é exemplificar por meio da teoria da convergência a fricção entre fotografia documental e artística e a possível convergência entre elas.

O texto de Ronaldo Entler (2014), intitulado *Poderes provisórios*,¹⁵ faz uma análise sobre a questão da fotografia documental, de registro histórico, e sua convergência para o campo da arte, convertendo-se em produto artístico exposto em museus. O texto de Entler analisa a incorporação de algumas imagens fotográficas da rede de produtores de conteúdo documental e jornalístico, conhecida como Mídia Ninja, que tiveram algumas imagens incorporadas pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM).

Para Entler (2014), a exposição localiza várias nuances entre as categorias arte e documento e desestabiliza o terreno em que se apoia a arte contemporânea, sendo “imagens impertinentes, no duplo sentido: de não pertencimento e de rebeldia”. O autor explica que dirige essa crítica à exposição, pois ela tenta borrar a fronteira entre arte e documento, entre fotografia artística e documental, trazendo fotojornalistas para o âmbito de um museu de arte contemporânea, que no seu entendimento seria uma transgressão.

¹⁵ Poder Provisório é um projeto com várias camadas de pensamento: convidado a pensar a presença das fotografias no acervo do MAM-SP, Eder Chiodetto elegeu um recorte que evidencia a transitoriedade das forças – sociais, políticas e econômicas – que, em determinados momentos, se mostram hegemônicas. Reunindo um conjunto muito heterogêneo de imagens, ele aproveita para tensionar os poderes implicados numa instituição de arte e no trabalho de um curador (ENTLER, 2014, *on-line*).

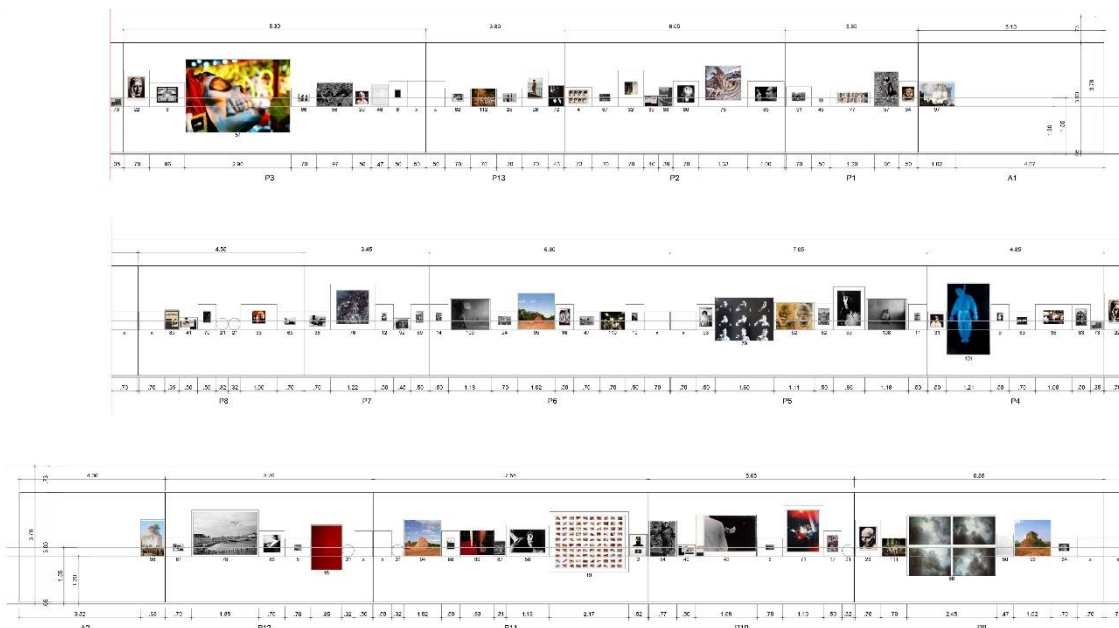


Imagem 10. Projeto da Exposição Poder Provisório, curadoria de Eder Chiodetto

O curador da exposição, Eder Chiodetto, nesse projeto, ousado para nossa época, reuniu um conjunto diverso de imagens, promovendo uma exposição que traz à tona uma dupla discussão, ambas dentro do escopo acadêmico e político, ligadas ao poder, seja institucional ou estatal, do curador, das instituições de arte. Quem legitima isso?

Quem diz o que pode e o que não pode entrar no acervo do Museu? Quem tem o poder de legitimar o que é ou não é arte? Quanto o mercado de arte pode lucrar com uma exposição que pontua doenças crônicas do capital? O quão legítima pode ser a crítica de um curador ao poder, se a própria curadoria é também um exercício de poder? (CHIODETTO, 2014, *on-line*).

Chiodetto (2014) traz questões bastante interessantes não apenas para este trabalho acadêmico, que se inspira na mesma linha de pensamento de Chiodetto ao transgredir a arte e as fronteiras estipuladas pela academia ao colocar fotografias jornalísticas no acervo de arte contemporânea. O curador fez isso conscientemente como forma de trazer uma visão de mundo para além dos limites estabelecidos pela academia e pelas convenções artísticas que separam o documental do artístico.

No nosso ponto de vista, historicamente a academia e a comunidade artística vivem em um fluxo de eterno retorno. As questões debatidas são semelhantes, estão constantemente ligadas às delimitações e à demarcação de fronteiras, o que muda são os atores, a época e a tecnologia. Ao final do seu texto, Entler (2014) faz uma reflexão bem contextualizada

sobre a arte na contemporaneidade ao reforçar a importância dos estudos da cultura visual e defender que existe uma história da imagem que transpassa as fronteiras estabelecidas pela história da arte. Ele nos convida a pensar que existem algumas imagens que se infiltram “nas paredes sólidas que demarcam o lugar da arte para lembrá-la dos embates mais amplos que produzem dentro da cultura” (ENTLER, 2014).

Retornando à análise sobre a exposição no MAM-SP. Tosetto (2015) reflete sobre como a entrada de imagens documentais e de registro histórico adquiriram condição de obra de arte infiltrando-se no campo das artes visuais. Para explicar essa entrada, é necessário contextualizar os autores das obras, o coletivo Mídia Ninja.

A rede de comunicadores conhecida por Mídia Ninja é uma espécie de grupo ou coletivo, de abrangência nacional, que trabalha em rede produzindo informações documentais ao registrar manifestações públicas, atos sociais e pequenas histórias que, muitas vezes, são relegadas pelas grandes corporações midiáticas do país, ou seja, um trabalho que de certa forma dá voz e visibilidade a grupos invisíveis, trazendo para a agenda situações sociais reais que não poderiam ser esquecidas uma vez que nem seriam vistas. O jornal *The New York Times*, em 20/06/2013, assim classificou o Mídia Ninja: “Um grupo de Jornalismo Independente e Narrativas de Ação, circula pelas ruas com *smartphones*, câmeras e um gerador mantido em um carrinho de supermercado – um estúdio de produção improvisado e itinerante”.

O objeto de análise são quatro fotografias fruto da cobertura fotojornalística a respeito das diversas manifestações que tiveram como um dos principais motivos contestar o aumento da tarifa do transporte público no país e tomaram as ruas do Brasil em meados de junho de 2013. Por esse viés, o objeto de estudo em questão pode causar um estranhamento sobre a política do Mídia Ninja, pois essas manifestações foram amplamente divulgadas pela grande mídia, mas é claro que a Mídia Ninja colocou seu olhar, mais crítico e engajado, na cobertura, fazendo com que as manifestações ganhassem notoriedade nacional e internacional. Tudo isso levou a que o trabalho da Mídia Ninja fosse escolhido, dentre tantos trabalhos de fotógrafos de renome, para uma exposição e em seguida para integrar o acervo do MAM-SP.



Imagem 11. *Mídia Ninja* (2013)

Para o conselho consultivo de artes e para o curador do MAM-SP, a escolha foi motivada por que a produção de conteúdo da *Mídia Ninja* se ampara nos anseios que a contemporaneidade pede, discute o papel da imprensa tradicional e mostra a crise da representação dos fatos na imprensa. O Museu por sua vez, ao transformar documentos em obras de arte, transmutou a fotografia documental para a fotografia artística, inserindo-a no campo da arte, cumprindo seu papel de preservar o debate que o grupo trouxe à tona, ao mesmo tempo que questiona o estatuto da fotografia no contexto da arte contemporânea. Esse exemplo de convergência resolve muitas das questões levantadas por nós neste trabalho de pesquisa. Fala sobre fotografia, imagem, artes visuais, comunicação, estatuto da fotografia documental e artística e a fricção entre essas duas.

No meu ponto de vista, a exposição promove a colisão entre pensamentos ultrapassados e pensamentos em plena expansão, rompe com o paradigma da revolução digital, que presumia que as novas mídias engoliriam as antigas, e reforça o paradigma da convergência que prevê a interação de forma complexa entre as velhas e as novas mídias. Essa quebra de paradigma estremece a base do que a arte contemporânea tinha como ponto de referência e apresenta a concepção de um novo espaço cultural com base na

hibridação e na convergência de velhas com novas mídias, no caso em questão a fotografia documental e a artística.

As imagens digitais podem transitar em diversos meios e suportes, canais, ter vários tipos de entendimentos e leituras que irão variar dependendo de quem a observa e onde é observada. Outra questão relevante para essa análise, levantada pelo curador da obra, é em relação à postura da Mídia Ninja como grupo responsável pela criação e pela circulação dessas imagens contemporâneas. Entretanto, uma outra especificidade desse caso, e que nos parece interessante ressaltar, é que Chiodetto (2014) acaba virando não apenas o curador. Quando trabalha o conceito de *ready made*, trazendo o fotojornalismo para a arte, também não se torna uma espécie de autor?

De acordo com o pensamento do russo Borys Groys (2006), não existe distinção entre autor da obra e curador. O autor defende o conceito de autoria múltipla. Groys argumenta que na década de 1960 artistas criaram instalações com o objetivo de mostrar suas práticas pessoais de seleção de obras, que não seriam outra coisa senão exposições curadas por artistas que torna o papel do artista e o do curador idênticos. O “curador autor” emergiu simultaneamente com a arte de instalação e a crítica institucional. Para Groys (2006), “não podemos mais falar da autonomia autoral do artista porque ele ou ela está, desde o princípio, envolvido em uma prática colaborativa, coletiva, institucionalizada, produtiva”. Nesse contexto, o artista, além de apresentar suas próprias obras, também seleciona e apresenta obras de outros artistas.

Por sua vez, a britânica Claire Bishop (2015) acha que Groys está equivocado sobre essa questão. Para ela, as histórias da arte, da instalação e da curadoria estão entrelaçadas, entretanto existe uma importante “distinção entre autoria curatorial e autoria artística e é imprudente – e até mesmo perigoso – fundi-las numa só”. Bishop concorda que na década de 1960 os papéis podem ter se fundido, entretanto nos dias atuais a cultural e o mercado são outros. Com a proliferação das megaexposições, o curador transformou-se em uma espécie de celebridade, com poder de juiz do gosto, “uma celebridade perseguida tanto por artistas quanto por galerias, e que age como corretor de influências entre colecionadores, o mercado e as agências de financiamento” estando mais ligado ao *marketing*, à produção de um espetáculo, do que à arte.

Por mais que seja interessante o embate entre Groys e Bishop, na verdade é um debate paralelo à nossa discussão sobre imagem, fotografia documental e artística. O que se torna

relevante aqui é como o curador historicamente ganhou poder de lobista junto às galerias, às instituições financeiras e aos artistas. Partindo desse entendimento, podemos ter uma melhor compreensão de como os curadores têm influenciado a diluição de fronteiras no mundo da arte atualmente, bem como criam novas fronteiras. Entramos novamente na questão de extrema relevância para nosso trabalho, o local de fala. Chiodetto é um curador, um lobista do campo da arte, um profissional que unifica vivência, experiência e teoria para criar seus projetos.

Nesse sentido, Chiodetto utilizou sua capacidade de unir seus conhecimentos e pensamentos complexos para trazer para a agenda duas discussões extremamente complexas, a discussão política que havia tomado conta do Brasil e a discussão artístico-acadêmica sobre fotografia documental e artística. Essas discussões imbricam-se e resultam em outras, como as noções de autoria, de curadoria, *prosumers*, redes de informação, dentre outras inúmeras discussões contemporâneas.

De acordo com Tosetto (2015), o conteúdo de uma mesma imagem pode ter diferentes leituras se visto em jornal, em revista, em *site*, na tela de uma máquina fotográfica, na parede de um museu tradicional ou na parede de um museu de arte contemporânea. Para o autor, a imagem a seguir pode ilustrar tanto uma matéria jornalística sobre manifestações no Brasil “quanto servir de documentação de um movimento que chacoalhou a política brasileira, ou mesmo revelar uma história de amor entre dois jovens, e ainda possibilitar todas estas leituras ao visitante do museu que a possui em seu acervo” (TOSETTO, 2015, *on-line*).

Hoje, a fotografia não está mais preocupada em flagrar um instante no tempo, pois o caráter efêmero da ação quase já não tem o mesmo interesse para o mundo da visualidade. Sabemos muito bem o que querem os artistas com a fotografia: através dos procedimentos específicos de um fazer artesanal, dotar sua imagem de densidade política, densidade histórica e densidade poética (FERNANDES, 2006, p. 18).



Imagem 12. *Ruas de junho* (2013)

Tosetto (2015) finaliza sua análise dizendo que as criações documentais da Mídia Ninja contribuem para entendermos a mudança da fotografia como mídia que carrega o mesmo conteúdo visual transitando entre diversas áreas do conhecimento humano, por diversos suportes, gerando novas leituras e dialogando com outras mídias. Pensar sobre essas fotografias como produto da cultura da convergência “nos ajuda a superar o antigo debate entre arte e documento que se instaurou no campo da fotografia ao longo de sua existência”, além de ampliar as discussões artísticas contemporâneas, questionando as bases estabelecidas nas artes visuais, colaborando com a emergente e imprescindível disciplina, cultura visual, que será abordada na seção 3 deste trabalho.

2.3.2 *Instrumento, máquina e aparelho*

Após a sedimentação do conhecimento sobre os gêneros fotográficos e as principais discussões que estão acontecendo no âmbito da cultura da convergência, podemos partir para o estudo filosófico sobre a máquina fotográfica, ou seria aparelho fotográfico, ou seria um instrumento fotográfico? Essas definições fazem-se necessárias, pois durante uma aula do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UnB, intitulada Arte e Tecnologia II, no segundo semestre de 2018, a professora perguntou para a turma de mestrandos e doutorandos a definição de instrumento. Os mestrandos, doutorandos e artistas multimídia não souberam definir. Então, iremos adentrar nas definições de instrumento, aparelho e máquina e uma breve historização sobre a evolução e a convergência desses objetos tendo como base o pensamento flusseriano. Conceituar esses

termos tem o intuito de facilitar a compreensão a respeito das atuais discussões sobre a interação entre homem e máquina, além da atual concepção sobre coautoria homem e máquina que cercam o debate sobre fotografia na pós-modernidade e é utilizada nesta dissertação.

Flusser (2002) afirma que instrumentos são utensílios aos quais os homens recorrem para modificar o mundo ou tornar a vida humana mais fácil. Para ele, esses utensílios seriam prolongamentos empíricos de órgãos do corpo que, geralmente, simulariam o funcionamento do órgão que prolongam, com o diferencial de serem mais poderosos e eficientes por alcançarem mais longe e fundo na natureza e assim cumprir seu papel de instrumento. Esse instrumento, após ser descoberto e dominado, é incorporado à vivência e à cultura humana. Em cada sociedade, os instrumentos foram retirados da natureza para cumprir determinada necessidade específica do ser humano naquela localidade. O ser humano, então, repassou seus conhecimentos sobre a utilização dos instrumentos para seus sucessores, aprendeu a utilidade de instrumentos utilizados por outros povos, criou, adaptou e convergiu seus instrumentos em novos instrumentos que tornassem sua vida mais fácil. Os instrumentos contribuíram para a evolução do ser humano e evoluíram junto.

Demos um salto temporal para o período da modernidade. Após a revolução industrial, os instrumentos passaram pelo crivo da ciência, foram considerados instrumentos técnicos, receberam investimentos tecnológicos e científicos, tornando-se mais poderosos em suas funções e programações, e passaram a ser chamados de máquinas. A partir dessa transformação, sua relação com o homem inverteu-se. O homem deixou de ser a constante e passou a ser a variável na relação. Os instrumentos que antes funcionavam em função dos homens agora presenciam parte da humanidade funcionar em função das poderosas máquinas que passam também a dominar as linhas de produção e se tornam primordiais para o desenvolvimento econômico.

Essa mudança causada pela ascensão das máquinas no período pós-revolução industrial promove e acelera inúmeras mudanças de cunho social, político e econômico, sendo umas das principais causas o que Flusser (2002) denominou de “trabalho alienado”, que foi responsável por dividir a sociedade em “capitalistas” e “proletariados”, respectivamente os donos das máquinas e os que trabalham para os donos das máquinas, empregados assalariados.

O trabalho alienado o qual Flusser (1983) problematiza está ligado ao deslocamento de informações de confecção e produção que antes eram dos artesões para as máquinas. Ele enfatiza a importância histórica e social dessa enorme transformação ocorrida na época porque, em um curto período de tempo, costumes, tradições, relações sociais, economia se transformaram rapidamente. Para Flusser, a retirada do conhecimento do fazer tradicional da mão do artesão também retirou seu poder sobre o valor de seu produto, uma vez que o valor do produto ou bem de consumo estava ligada ao fazer artesanal, ao saber fazer. O artesão materializava as informações durante o fazer e lhe atribuía valor. Flusser chamou essas informações de informações sobre “pedaços do mundo”. Após a revolução industrial, a ferramenta passa a conservar a informação de produção dos produtos, transferindo o valor dos bens e dos produtos para a ferramenta e conseqüentemente para os proprietários das ferramentas, os capitalistas.

Após essa breve contextualização histórica e a definição sobre instrumento e máquina, fica mais fácil adentrar nas definições sobre a máquina fotográfica, ou seria aparelho fotográfico? Flusser (2002) classifica a máquina fotográfica como um instrumento pós-industrial, ou como um aparelho, sendo a principal característica do aparelho a relação de reciprocidade entre o operador e o aparelho. Um funciona em função do outro. O aparelho fotográfico também pode, corretamente, ser chamado de dispositivo fotográfico, pois o dispositivo é um aparelho construído para determinado fim. No caso do aparelho fotográfico, captar imagens na forma de fotografias.

Existe certa correlação de forças entre o aparelho e quem utiliza, uma espécie de jogo entre os dois, em que o operador se esforça para dominar a programação do aparelho e o aparelho, por sua vez, apresenta novas possibilidades de programação, sempre impedindo o esgotamento de suas funções, de maneira que o operador passa a agir em função da programação, pois “não apenas o gesto mas a própria intenção do fotógrafo são programados” (FLUSSER, 2008, p. 28).

O fotógrafo penetra o aparelho a fim de descobrir as manhas e as potencialidades contidas em sua programação com o propósito de esgotá-las. Entretanto, a riqueza da programação excede a capacidade do funcionário de exauri-la, criando uma dinâmica de sedução e interdependência entre eles. A “caixa preta” nunca é dominada e penetrada completamente e sempre oferece um novo desafio para quebrar a monotonia no jogo de sedução entre eles.

[...] o fotógrafo se engaja precisamente em tal amarrado de funcionamento. Quer descobrir, experimentalmente (e também teoricamente), quais as possibilidades oferecidas por tal co-implicação homem-aparelho. Para ele, o problema industrial da divisão do trabalho (quem possui os instrumentos, e quem deve possuí-los?), não mais se coloca. O problema a ser resolvido é o do funcionamento. Quem dominará: será o aparelho quem dominará o homem, ou será o homem quem dominará o aparelho? Tornar-se fotógrafo profissional é procurar resolver este problema (FLUSSER, 1982, *on-line*).

O fotógrafo não está interessado no trabalho, não quer mudar o mundo. Como faz o trabalho tradicional por meio de bens e produtos, ele quer mudar as pessoas, os outros, dando-lhes informações sobre o mundo, e por isso o valor da fotografia está no ato fotográfico, no funcionamento, na reciprocidade homem-aparelho, não podendo ser medido em dinheiro. Flusser (1982) não fala sobre o mercado fotográfico, ele trata da subjetividade fotográfica.

O fotógrafo profissional busca responder questões relativas à postura e à atitude do homem bem informado sobre o mundo. Como esse homem deve agir? Guardar as informações só para ele? Fechar-se em círculos elitistas do conhecimento ou trabalhar para a democratização do conhecimento? Flusser responde dizendo que “o fotógrafo executa dança em torno do mundo para, munido de máquina, produzir um máximo de informações sempre novas a respeito do mundo” (FLUSSER, 1982, *on-line*).

Neste trabalho, desvelamos como a dinâmica de sedução e interdependência entre homem e aparelho contribuíram para uma maior liberdade artística dos autores, permitindo-lhes criar projetos que, na atualidade, podem transitar entre o real e o ficcional por meio de narrativas, informações visuais autorais que se desprendem da cultura da modernidade, sedimentadas nos antigos regimes de verdade, e se entrelaçam e se relacionam com a cibercultura, criando novas estruturas de poder menos padronizadas e mais democráticas.

Entendemos a cibercultura nesta dissertação como uma reorganização de fenômenos sociais no espaço eletrônico virtual a partir do uso de suportes tecnológicos para a comunicação em redes localizadas no ciberespaço. Este pode ser definido como “uma dimensão virtual da realidade onde seres humanos, máquinas e programas computacionais interagem mediados por fluxos digitais de informação e imagem” (MARTINS, 2013, p. 45).

Lévy (1999) caracteriza o ciberespaço como um espaço gerado pela Internet que interliga pessoas de forma democrática, de todos para todos e todos para cada um, preservando a individualidade pessoal do indivíduo e construindo uma rede cooperativa de intersubjetividade mundial. Entendemos a forma de pensar de Lévy, concordamos que deveria ser assim, entretanto vemos como utopia, pois, fazendo uma alusão a Karl Marx (2013), vivemos em um “mundo invertido”, caracterizado por relações sociais de produção e disputas por poder que agora têm como palco o ciberespaço.

A análise de Lévy sobre as potencialidades do ciberespaço é correta, mas sua falha consiste em não fazer uma análise de conjuntura aliada a uma análise histórica sobre a humanidade, como é feita neste trabalho. Lévy aparentemente descreve o ciberespaço de uma forma otimista, por um olhar iluminista, deixando de lado dados de extrema relevância para essa análise, como algumas características da natureza humana, a vontade de poder e outras especificidades que levaram à assinatura do contrato social,¹⁶ em que trocamos nossa liberdade por proteção. Esse tipo de análise, recorte academicista, de laboratório, está à margem da realidade da maioria da população mundial e podemos comprovar por meio da necessidade de regulação do ciberespaço por meio de leis para punir crimes eletrônicos, ou cibercrimes.

Contudo, Lévy não é ingênuo, é apenas otimista, como podemos constatar em sua fala:

Uma coisa é certa: vivemos hoje em uma dessas épocas limítrofes na qual toda a Antiga ordem das representações e dos saberes oscila para dar lugar a imaginários, Modos de conhecimento e estilos de regulação social ainda pouco estabilizados. Vivemos um destes raros momentos, em que, a partir de uma nova configuração Técnica, quer dizer, de uma nova relação com o cosmos, um novo estilo de humanidade é inventado (LÉVY, 1993, p. 17).

Considerando o contexto da sociedade em redes, a fotografia contemporânea tem sido utilizada em larga escala de modo fictício, ou seja, como forma de burlar a realidade e/ou, apresentar uma nova realidade por meio da ficção. Uma realidade que nasce em uma

¹⁶ Para Hobbes (1988), o firmamento do contrato social e o surgimento do Estado absolutista são de extrema importância, pois encerram a “guerra de todos contra todos” proporcionando, assim, segurança para a população que agora tinha um reino, uma estrutura física, um local protegido para defendê-la de ataques de outros, tanto externos ao reino quanto internos ao reino, como explicita Arendt (1998, p. 46): “O provimento da vida só pode realizar-se através de um Estado, que possui o monopólio do poder e impede a guerra de todos contra todos, entretanto, ao assinar este contrato, renunciam sua liberdade e concedem ao Estado poder sobre suas vidas”. Weber (1947, p. 78) prevê que neste contrato cabe ao Estado “[...] o monopólio do uso legítimo da força física dentro de um dado território”.

sociedade informacional e em redes consumidoras ao mesmo tempo em que são criadoras de dados conceituados para serem compartilhados imediatamente nas plataformas de redes sociais.

Uma realidade criada e editada pelo *prosumer*¹⁷ por meio do *selfie* e editada por *softwares* de imagens como *photoshop* ou filtros automatizados das mídias sociais como os oferecidos pelo Instagram, que permitem edições elaboradas com poucos toques na tela do celular e seu posterior compartilhamento nas plataformas de redes sociais.

Ao analisarmos a criação fotográfica atual, devemos revisitar os ensinamentos deixados por Vilém Flusser, que desenvolveu denso estudo sobre a fotografia, possibilitando-nos melhor compreensão a respeito desse aparelho que (re)produz imagens. Flusser (2007 a) vai além de uma simples análise sobre a reprodutibilidade técnica da “caixa preta”, ele busca uma filosofia da fotografia, busca a relação entre realidade e representação e explora todas as variáveis que cercam esse problema. O autor nos induz ao pensamento de como a fotografia pode ser o ponto de encontro entre arte, ciência e tecnologia. Essa ideia aproxima-se da definição de *design* proposta pelo autor.

O *design*, para Flusser (2008), está ligado à tecnologia, à arte, à ciência e à capacidade de enganar ou projetar de forma engenhosa por meio da união de conceitos novas possibilidades para o ser humano se emancipar ante a natureza. O autor demonstra isso quando nos exemplifica o conceito da alavanca, que podemos entender como uma prótese mecânica que substitui o braço humano e engana a gravidade, pois nos permite levantar pesos superiores aos que um humano conseguiria sem a utilização desta ferramenta. Aqui também somos tocados e não podemos deixar de relacionar com o conceito de fábrica proposto por Espinosa (2009) no livro *Ética*, volume III, em que o autor nos presentia com a ideia do instrumento sendo a articulação natural no seio da própria natureza.

¹⁷ Em 1979, Alvin Toffler cunhou o termo *prosumer*, que deriva da união de duas palavras que em um primeiro momento são antagônicas, produtor e consumidor (produtor – *producer*; consumidor – *consumer*). Esses consumidores, além de interferirem na forma de produção, também poderiam customizar seus produtos. Kirsner Scott (2005) vê o termo *prosumer* como a união de “*professional-consumer*” que não estão em busca de obtenção de capital, mas sim melhorar seus canais de distribuição de trabalhos criativos. No campo mercadológico, Mcfedries (2002) identifica como “*proactive-consumer*”, ou consumidor proativo, que seria aquele que toma providências para tentar solucionar problemas junto de companhias e empresas. Esses estudos colaboraram para que as empresas criassem departamentos especializados no contato com os *prosumers* e que a publicidade criasse o conceito de *branding*, que “é o sistema de gerenciamento das marcas orientado pela significância e influência que as marcas podem ter na vida das pessoas, objetivando a geração de valor para os seus públicos de interesse” (CAMEIRA, 2012, p. 44).

Quando o homem entende as razões de suas ações, encontra a liberdade, que para Espinosa só é alcançada por meio da consciência sobre seu corpo, suas necessidades e por intermédio de conhecer suas paixões e controlá-las pela razão. Com o conhecimento das suas limitações o homem experimenta a verdadeira liberdade e pode aumentar sua potência intelectual e criar instrumentos que se tornam extensão do seu corpo e facilitam sua vida. A inteligência ou a alma estão interligadas com o corpo, com os sentidos, com a experiência vivida, com a cultura, ou seja, com o todo. A partir da concepção do intelecto superior, o homem produz culturalmente estratégias e formas alternativas de memorizar informações para sedimentar aquele conhecimento junto à sociedade que o emanciparia ante o jugo das condições naturais ou das outras sociedades, olhando pelo prisma neoliberal.

[...] Também o intelecto, por sua força nativa, faz para si instrumentos intelectuais e, por meio deles, adquire outras forças para outras obras intelectuais, graças às quais fabrica outros instrumentos ou poder de continuar investigando, e assim prosseguindo gradativamente até atingir o cume da sabedoria (ESPINOSA, 1983, p. 48-49).

Entendemos neste trabalho de pesquisa que o dispositivo fotográfico incorpora as características relativas à tecnologia, à arte e à ciência e vem evoluindo de forma conjunta com as necessidades visuais¹⁸ que a sociedade contemporânea tem solicitado e consumido. A fotografia aproxima-se da definição de fábrica de Espinosa e nos faz refletir sobre o exemplo da alavanca de Flusser (2008).

Ao pensarmos arte e tecnologia, especulativo e científico, não podemos deixar de lado uma das invenções técnicas de grande importância para esta temática, a fotografia, que pode ser considerada um produto do *design*. Apesar disso, ela supera essa definição unindo a ciência, a arte e a tecnologia, e tanto o dispositivo fotográfico quanto o produto fotográfico em si são amplamente consumidos pela sociedade contemporânea, principalmente nas redes sociais.

Ao mesmo tempo em que o dispositivo fotográfico pode ser uma ferramenta de criação artística, documental, científica, pode também, seguindo o pensamento de Flusser (2007 b?), ser uma prótese ocular e mecanizada do olho e do cérebro humano que registra e armazena na memória fragmentos de emoções e temporalidade, além de, por estar ligada

¹⁸ São explicadas por meio dos estudos em “Cultura visual e a virada pictórica na terceira seção deste trabalho.

ao pensamento e ao intelecto, criar memórias ou fatos fictícios, de um autor ou artista, materializados fisicamente como produtos fotográficos, que, nos dias atuais, são amplamente divulgados, compartilhados e editados nas plataformas de redes sociais de modo desierarquizado e rizomático¹⁹ ao ponto de se perder a noção de autoria e veracidade.

2.3.3 *A transmutação do dispositivo fotográfico*

Propomos explicar as questões levantadas por meio da análise das modificações sofridas pelo dispositivo fotográfico a partir da sociedade industrial até os dias atuais e como a fotografia se relaciona com o contexto social e econômico, sendo um transformador e criador de realidades por meio de imagens. Também iremos abordar as metamorfoses fluidas que o conceito de imagem vem sofrendo com a aceleração dos fluxos comunicacionais e o surgimento da sociedade em rede.

A profusão e aceleração das imagens não cessam de crescer e os novos dispositivos, de se multiplicarem, enquanto outros, como a televisão, veem o seu poder ser corroído. Essas mudanças afetam ao mesmo tempo ferramentas, materiais, modos de produção, usos, economias, mas também olhares, estéticas e regimes de verdade. Como resultado, há uma impressão confusa de imensa desordem e de “criação contínua de novidades imprevisíveis” (BERGSON apud ROUILLE, 2013, p. 18).

Rouillé (2013) explica que o dispositivo fotográfico analógico foi privilegiado durante o século XIX e prosperou, juntamente com a sociedade industrial, sendo um dos principais dispositivos de expressão e representação dessa sociedade, entretanto sofreu um abalo dentro do seu próprio campo e foi substituído pelo dispositivo digital. Isso se deu devido às transmutações socioeconômicas, espaço-temporais, estético-visuais sofridas na transição da sociedade industrial para a sociedade globalizada da informação em redes que tornaram o dispositivo analógico ineficiente para responder convenientemente às necessidades e às exigências dessa nova sociedade, sendo assim substituído pelo digital.

Para o autor, André Rouillé (2013) essa transformação na fotografia se dá em natureza e não apenas em grau. O digital apresenta o novo. A fotografia dentro da fotografia. Enquanto o dispositivo mecânico que registrava baseado na combinação química da luz com sais de prata está ligado, de acordo com Barthes (1984), “a imobilidade dos arquivos,

¹⁹ Deleuze e Guattari (1995) fazem uma releitura do termo rizoma originalmente cunhado na botânica para especificar um broto que cresce horizontalmente e pode ramificar-se em qualquer ponto. Nesta pesquisa, é associado a informação e comunicação.

a verdade, a memória, a prova”, a fotografia digital, por sua vez, registra digitalmente marcas luminosas, ao contrário do analógico, é associada a um regime diferente dominado pela “noção de velocidade, de simultaneidade, de flexibilidade, de mobilidade, de perda da origem, de mixagem, falsidade etc.” De acordo com Rouillé (2013, p. 20), essas duas versões da fotografia distinguem-se no fato de que uma é moderna, presa à crença na essência documental, enquanto a outra é pós-moderna, assumindo seu caráter inevitavelmente fictício, um reencontro com o *Mythos*, com a narrativa de caráter simbólico-imagético.

A fotografia – em meio à tormenta das imagens a que Rouillé (2013, p. 20) se refere – está ligada à ruptura das metanarrativas modernas que estão transmutando o conceito de verdade na contemporaneidade. A imagem documental, que constata e transmite sem distorção os fatos históricos, perde espaço para a imagem ficcional, que cria um saber especulativo e variável, rizomaticamente, disseminado por fluxos de dados em redes.

A fotografia analógica foi durante muito tempo considerada documento, testemunho, “retrato do real”. Rouillé (2013, p. 23) faz-nos refletir sobre como as mudanças no regime de verdade e de estética causaram profundas alterações no fotodocumentarismo, e a reportagem fotográfica detinha o poder da veracidade inquestionável. Ambas deveriam ser cuidadosamente construídas, claras e precisas, entretanto, como a ética moderna imperava, não era permitidos a ação direta do fotógrafo sobre o real, as encenações ou os retoques na imagem. Agora, vemos o colapso desses estilos fotográficos modernos devido à fratura do regime de verdade moderno e a ascensão do regime ficcional, no qual o fotógrafo tem a liberdade de criar a verdade por meios tecnológicos ou, até mesmo, pela encenação. Vivemos, assim, uma nova concepção de ética e estética.

No final do século XIX e início do século XX, a fotografia tinha o caráter documental, registrava o real e em muitos casos substituía o documento escrito. Le Goff (1996), ao analisar a historicidade da memória coletiva humana, afirma que ela é construída no decorrer do tempo pelos documentos e pelos monumentos. Inicialmente, ele diferenciou monumento de documento ao dizer que o monumento era a herança cultural do passado e o documento era o testemunho escrito presencialmente do historiador, de forma neutra, apenas como registro, e por isso teria caráter de verdade. Aprofundando mais seu pensamento, ele traz à luz o questionamento sobre a veracidade dos documentos, uma vez

que são elaborados de forma intencional pela sociedade que o fabricou, obedecendo a um discurso, e por essa razão não seriam puros.

[...] o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa” (LE GOFF, 1996, p. 545).

Avançando em seu pensamento, Le Goff (1996) entende que não há distinção entre documentos e monumentos, sendo o documento um monumento, pois o autor do documento o cria a partir de uma estrutura de poder, política, econômica, artística ou qualquer outra manifestação escolhida por quem o produz. Não existe abstração na hora de compor o documento, mas sim total controle e prudência naquele momento para se dizer o que se quer dizer.

[...] montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo (LE GOFF, 1996, p.547-548).

Essa análise a respeito de documentos e monumentos feita por Le Goff remete-nos à caracterização imagética – ou pelo menos à associação – do que era considerada a fotografia analógica à época moderna. Técnica, controle, prudência no momento do *click* em busca do “instante decisivo” para um registro do fragmento da realidade naquele espaço-tempo, sem adulterações tecnológicas posteriores ou do próprio fotógrafo no momento do registro. Imageticamente nos remete aos trabalhos de Henri Cartier-Bresson, que buscava a externalidade ao fato, situação, momento, quando clicava com sua “inseparável” câmera Leica, objetivando apresentar ao público um fragmento, de acordo com sua concepção, do real de determinado espaço-tempo. Sob o prisma de Le Goff, entendemos que o que sobrevive do passado não é o que o fotógrafo registrou ou o que o

historiador escreveu e sim o que resolveram fotografar ou registrar diante de múltiplas possibilidades de fotografar e registrar.

Ao abordar a documentação fotográfica na modernidade dentro das teorias da imagem, podemos relacionar a imagem do registro fotográfico moderno com a primeira dimensão do estudo de Brea (2010), que está ligada à imagem-matéria. Essa imagem encarnada recria o mundo estático e durável e está ligada à verdade que recria o mundo estático e durável, sendo ligada à verdade. Representada pelas artes tradicionais, nos artefatos, na imagem-objeto, na imagem da pintura e da escultura. São imagens únicas, singulares, que nos prometem a individualização e incorporam, encarnam a promessa de permanência, da memória, impedindo a passagem do tempo e que sempre poderá ser resgatada. O regime técnico de produção da imagem-matéria aprisiona-a, inscreve-a em seu próprio suporte; essa imagem é soldada ao suporte. Indissolivelmente apegada a sua forma materializada. A imagem-matéria é uma imagem “encarnada”. Na segunda dimensão de sua investigação, Brea (2010) fala sobre a era da imagem-filme, que seria a era da imagem reprodutiva, dinâmica, imagem-movimento, que não se recupera sendo impermanente e passageira, sendo ligada a um modelo econômico de distribuição e a um tipo de memória retiniana (REM).

Rouillé (2013) também aborda a questão relacionada à deriva dos documentos que são cada vez mais digitais e convertidos em imagens. O autor cita Michel Foucault para explicar que atualmente as imagens seguem um fluxo inverso àquele que a história havia presenciado até então. Se tradicionalmente a história memorizava documentos do passado e os transformava em monumentos, hoje seria o inverso, os monumentos são transformados em documentos. Esse é o eixo central da crise fotografia-documento, que oscila entre a lógica documental única e verticalizada e a lógica documental múltipla, móvel e fluida à qual a sociedade e a arte do século XXI²⁰ estão incorporadas.

A terceira dimensão do estudo de Brea (2010) refere-se às e-imagens, que são imagens que representam uma nova concepção metafísica em um espaço-tempo que já não é o

²⁰ Venturelli (2004) entende que os avanços tecnológicos proporcionaram novas formas de se fazer arte e que as vanguardas dos movimentos artísticos buscaram incorporar novas técnicas e ferramentas em suas criações. Explicita que os movimentos artísticos do século XX, de modo geral, introduziram na arte o desejo pelo novo e rejeitaram cânones de uma tradição determinada pela classe burguesa. Por novas tecnologias entende-se a fotografia, o cinema e o vídeo, e por tecnologias contemporâneas, as computacionais. Venturelli (2016) complementa que uma das principais características da arte do século XXI é a liberdade em relação a todo controle autoritário em prescrever normas racionais pela estética e tem como objetivo desenvolver na estética a força da reflexão e, assim, romper com a alienação das massas.

nosso. Essas e-imagens – ou imagens fantasma, ou imagens-tempo – são imagens instantâneas que não têm nenhum original, sendo produzidas ilimitadamente dentro de um sistema de memória RAM, sendo criadas com o objetivo específico de serem compartilhadas pelas comunidades de usuários das redes informacionais distantes dos regimes de propriedade e distribuição e muitas vezes da própria arte e dos modelos econômicos.

Fernandes (2006) traz um pensamento interessante para o entendimento dos vetores e das variáveis que cercam a produção fotográfica contemporânea. O autor apresenta o conceito denominado “fotografia expandida” para explicar as novas potencialidades da fotografia contemporânea, como a quebra das barreiras na produção, o hibridismo das manifestações imagéticas, novos suportes para a imagem, a ênfase na importância do processo de criação e nos procedimentos utilizados pelo artista que, nesta linha, busca a ampliação da sua área de atuação na linguagem e na representação fotográfica, o que exige também um espectador com capacidade de leitura diferenciada das imagens, uma vez que o produto fotográfico carrega metadados do seu processo de criação e precisa ser interpretado. O autor explica que o conceito é uma adaptação do termo original, “cinema expandido”²¹, cunhado para o cinema com o objetivo de explicar as novas possibilidades dessa linguagem.

A produção contemporânea tem seu diferencial porque, quero entender, vivemos uma saudável crise: de um lado, vemos um esgotamento das artes plásticas tradicionais, e, do outro, temos um novo momento tecnológico em termos de produção imagética, no qual predomina a imagem digital. Essa crise é, em parte, responsável pelo interesse despertado pela fotografia – seja pelos museus e galerias, seja pelos colecionadores, pelos artistas visuais, que estão aprendendo (de novo) a incorporá-la em seu trabalho, seja pelos próprios fotógrafos, que estão trilhando outros caminhos para concretizar sua produção e circulação de imagens fotográficas (FERNANDES, 2006, p. 11).

O dispositivo fotográfico contemporâneo – seja a máquina fotográfica seja o dispositivo acoplado a aparelhos de telefone móveis – já vem com algumas programações predefinidas de fabricação, como a programação para se criar “pintura de luz” (Huawei Mate 9, dispositivo celular utilizado nesta pesquisa com duas lentes Leica nele acoplados). Essa técnica fotográfica consiste em se deixar o obturador aberto captando

²¹ Esse termo busca “explorar as novas mensagens que existem no cinema e examinar algumas das novas tecnologias de produzir imagens que prometem estender as capacidades perceptivas do homem além de suas já extravagantes experiências visuais” (YOUNGBLOOD, 1970, p. 41).

luz, ou seja, em um processo de captura da luz para construção de uma determinada imagem. Ao pensarmos nesse mecanismo de captura da luz, podemos relacionar a uma extensão do nosso próprio olho.

De acordo com Grigoletti (2006), o olho humano é capaz de se adaptar a baixas luminâncias: “Para o olho acomodar-se à escuridão são necessários cerca de 30 minutos”. Poderíamos dizer que o ser humano também tem programações já predefinidas de fábrica? E também podemos pensar no conceito de coautoria homem- máquina? Entendemos que o dispositivo fotográfico acoplado ao aparelho celular móvel é uma tecnologia de expansão de qualidades e estruturas de funcionamento tanto do olho humano quanto do cérebro que guarda a memória. Essa tentativa de ler a máquina por meio do organismo conversa com o estudo iniciado por Georges Canguilhem (1952, p. 124), que pretendia criar uma “filosofia biológica da técnica” para “compreender a própria construção da máquina a partir da estrutura e funcionamento do organismo”.

2.3.4 *Os objetos técnicos*

Para entendermos as atuais discussões sobre fotografia contemporânea dentro da linha de pesquisa arte e tecnologia, temos de adentrar no pensamento de Simondon. Não pretendemos exaurir a complexidade do pensamento a respeito da evolução dos objetos técnicos, queremos elucidar questões relativas à interação entre homem e aparelho, as quais o pensamento flusseriano não tiveram a oportunidade de resolver. Não pretendemos nos aprofundar no pensamento de Simondon (1989), entretanto se faz necessário resgatar o pensamento deste autor, em específico o conceito sobre a interação humana com a tecnologia.

Simondon (1989) dá continuidade ao pensamento de seu professor, Canguilhem, e baseia sua reflexão em três problemas fundamentais que, de acordo com Lopes (2015, p. 308-309), são “(1) o sentido do objeto técnico enquanto ser técnico, pensado geneticamente, (2) o que implica pensar também sua evolução e (3) a questão de sua origem absoluta no interior da invenção vital” dos objetos técnicos, instrumentos, máquinas, aparelhos. Ao analisar o “objeto técnico” enquanto “ser” técnico, o autor apropria-se e baseia-se inicialmente no “método genético”, que implica pensar a evolução dos objetos técnicos e sua origem.

Para Simondon (1989), o objeto técnico foi inventado naturalmente sem ter correlação com fatores econômicos, sociais e culturais. Ele associa a evolução dos objetos técnicos à evolução humana, como uma evolução conjunta e natural. Ele atribui aos objetos uma gênese própria, separada da gênese do ser humano. Nesse processo de atribuir uma gênese própria ao objeto técnico, o autor lhe atribui autonomia para que se tornem um “ser” técnico, que evolui e se desenvolve por meio de convergência e adaptação. Como diz Simondon (1989, p. 20), “o ser técnico evolui por convergência e por adaptação a si; ele se unifica interiormente segundo um princípio de ressonância interna”.

A partir da fusão entre os pensamentos de Flusser, Canguilhem e Simondon, entendemos que a máquina fotográfica pode ter evoluído ao adaptar as necessidades tanto visuais quanto tecnológicas da sociedade contemporânea, convergindo com outros dispositivos tecnológicos mais atuais e poderosos, como o *smartphone*. Em Flusser as máquinas eram poderosas em razão do tamanho; na contemporaneidade, percebemos uma certa inversão em que os dispositivos móveis têm se tornado menores e mais poderosos. As grandes máquinas ainda têm seu espaço, entretanto são caras e possuem pouca mobilidade, o que as coloca em segundo plano na atual sociedade, podendo ser classificadas, em alguns casos na fotografia, como equipamentos artesanais.

Um dos principais pensamentos na teoria de Simondon (1989) é quando ele diz que a ideia de oposição entre cultura e técnica é falsa, da mesma forma que a oposição entre homem e máquina também é falsa. Essa “ignorância” em relação à natureza das máquinas e ao conhecimento técnico seria uma das causas do mal-estar recorrente na sociedade contemporânea e que de certa forma resultaria na tecnofilia e na tecnofobia: enquanto uns querem acompanhar o fluxo tecnológico e impedir sua obsolescência, outros, conservadores, não assimilariam as inovações tecnológicas.

Tecnofílicos geralmente são pessoas que interligaram as diversas esferas da sua vida às novas tecnologias, criando certa dependência dessas tecnologias, pois, como bem diz Flusser (1985), o homem transferiu seus interesses do mundo objetivo para o mundo simbólico das informações. É muito comum esse tipo de fobia na sociedade da conectividade nos dias atuais. Tecnofilia, então, seria o medo do fracasso devido a alguma pane ou falha tecnológica.

Por sua vez, a tecnofobia é o inverso. É o medo da tecnologia. Essa também é uma fobia muito comum nos dias atuais. Muitas pessoas têm perdido o emprego e sendo substituídas

por máquinas. Temos um exemplo interessante, dentro do mundo da fotografia, sobre tecnofobia: a transição do dispositivo fotográfico analógico para o dispositivo digital.

A maioria dos fotógrafos da “geração analógica” era contra o dispositivo digital e dizia que não iria migrar para o digital, que era o fim da fotografia, que a fotografia digital não era fotografia, que eram apenas imagens. Houve um grande debate em torno dessa transição. Os fotógrafos – a grande maioria já consagrada no meio da fotografia – criticaram muito a fotografia digital, a qualidade da imagem, as inúmeras possibilidades de adulteração das imagens digitais. Dentre esses fotógrafos estava o brasileiro Sebastião Salgado, que hoje utiliza equipamento digital para sua produção.

O maior marco desse evento que tornou o fazer fotográfico analógico um fazer artesanal foi a falência da Kodak. A grande empresa, de importância histórica para a popularização da fotografia analógica, não acreditou na ascensão do digital e na queda do analógico, pagando um alto preço por isso, a falência. A Kodak não seguiu a evolução tecnológica, social e econômica. Os processos fotográficos analógicos tornaram-se caros em comparação com os processos digitais, dentre tantas outras facilidades que os avanços tecnológicos proporcionaram.

Podemos utilizar novamente Salgado para falarmos sobre as fotografias feitas por *smartphones*. Em entrevista concedida ao jornal *Folha de S. Paulo*, em 2016, Salgado afirmou que a fotografia estava acabando e fez duras críticas às fotografias feitas com *smartphones*. Segundo ele, “para fotografar você tem que ter uma boa câmera [...] não pode ser um processo automatizado”. Nessa mesma entrevista também criticou o uso das redes sociais e afirmou não ter nenhuma. Contudo, no ano seguinte, 2017, Salgado reconsiderou sua posição sobre o mundo digital dizendo que a fotografia ainda tinha um “longo futuro pela frente”. Hoje, Salgado já está no Instagram e no Facebook, mas mantém a crítica sobre fotografias de *smartphones*. Estamos aguardando o próximo pronunciamento de Salgado.

Nesse exemplo de Salgado, fica claro que ele negava a tecnologia por achar que ela representava um perigo para a fotografia e por desconhecer suas potencialidades. A partir do momento que ele se permitiu conhecer o funcionamento e as potencialidades tanto da máquina fotográfica digital quanto das plataformas de redes sociais, mudou seu ponto de vista em relação à natureza da máquina e das novas tecnologias. Entretanto, ao negar a fotografia de *smartphone*, Salgado ainda observa o dispositivo com olhar de estrangeiro,

concebendo a máquina apenas como uma utilidade desprovida do seu verdadeiro significado.

O que nos interessa no pensamento de Simondon é sua filosofia não autocrática das máquinas. Ao estudar os modos de existência das máquinas, dos humanos e da relação entre homem e objeto técnico, ele levanta uma hipótese sobre a ontogênese dos objetos técnicos e define o processo pelo qual eles adquirem autonomia e uma forma própria de individualidade.

De acordo com Simondon, a cultura e a técnica são inerentes à existência humana e ocupam, em conjunto com a herança genética, o mesmo lugar na evolução, ou seja, evoluem em conjunto. A ampliação no uso da tecnologia pode também atuar como fator de imprevisibilidade e inovação na cultura, podendo também ser deslocada para o âmbito do conhecimento, das artes e das tecnologias, resultando significativamente em produção de novas formas de saber e conhecimento. Para Simondon (1989), os objetos técnicos são agentes mediadores entre a natureza e o homem.

Para uma melhor compreensão sobre as questões levantadas até aqui, criamos uma linha do tempo com as principais fases da evolução histórica das técnicas, bem como das características que exemplificam as transformações culturais, políticas e socioeconômicas vividas pela sociedade desde a pré-história. Entendemos que os objetos técnicos têm acompanhado a evolução humana e são corresponsáveis pelas transformações e pelas transmutações que a sociedade humana tem vivido. Os objetos técnicos, hoje, integram o sistema econômico e sociopolítico e exercem função central na sociedade contemporânea.



Imagem 13. *Linha do tempo da evolução histórica das técnicas*. Linha do tempo criada com base no trabalho *Os conceitos*, de Gilbert Simondon, como fundamento para o *design* de Jorge Lucio de Campos e Filipe Chagas

Após aprofundarmos nosso conhecimento sobre a evolução e a convergência dos objetos técnicos, a transmutação do dispositivo fotográfico, seus principais gêneros e sua capacidade de construção de regimes de verdade e de poder que moldam as relações sociais, adentraremos nas atuais discussões sobre o poder das imagens e como a função do observador na contemporaneidade mudou. A seção 3 trará a atual discussão sobre as imagens e as funções do observador contemporâneo por meio dos estudos em cultura visual e apresentará os resultados imagéticos desta pesquisa.

SEÇÃO 3

3 PODER DAS IMAGENS E CRIAÇÃO ARTÍSTICA

Na seção 3 são explicadas as mudanças que os conceitos de representação e observador da imagem vêm sofrendo nas últimas décadas. Não pretendemos esgotar o assunto, que ainda se encontra em discussão e em plena expansão. Nosso objetivo é elucidar questões relativas às imagens que estão sendo debatidas no âmbito acadêmico, ocidental, atualmente. Propomos uma reflexão sobre as radicais transformações que a natureza da visualidade sofreu no último século em decorrência das transmutações sociais e dos avanços tecnológicos e como reverberam na produção fotográfica contemporânea. Com esse intuito, entramos no campo da cultura visual e da cultura da convergência, conhecimentos necessários para artistas pesquisadores do campo das artes visuais.

Explicamos as mudanças sofridas no âmago da representação das imagens e a potencialização do papel do observador, dando a devida importância para o contexto vivido à época, do século XIX aos dias atuais. Esclarecemos como os conceitos de imagem, representação e observador também se expandiram consoantes as mudanças na sociedade e como isso afeta a fotografia documental em sua essência, estreitando ainda mais o limite entre ela e a fotografia artística.

Existe uma enorme e atual discussão a respeito das imagens na contemporaneidade devido às mudanças tanto na função do observador quanto na função das imagens e sua representação. Essas profundas mudanças que estão ocorrendo na história da arte, como explicaremos a seguir, são influenciadas em partes pela consciência que a virada pictórica trouxe e pelo progresso nos estudos em cultura visual que projetam consequências, primeiramente, nas diversas áreas das artes e posteriormente na sociedade em geral.

Acreditamos que a arte é um campo de experimentação com liberdade e onde as ideias não precisam prender-se a regras e a normas e sim se expandir. Para isso, faz-se necessário mergulhar no mundo das imagens, pois nada substitui a experiência de ver, comparar, estabelecer relações e criar conexões no campo físico e imaginário. Esses são fundamentos para explorarmos as potencialidades das narrativas imagéticas e, dessa forma, entender como o artista, por meio de sua inquietude, transgride o fazer fotográfico tradicional por meio dos processos de criação, dos suportes utilizados ou dos

equipamentos com o objetivo de subverter os modelos e desarticular as referências ao quebrar paradigmas.

Para compreender como os artistas trabalham suas narrativas imagéticas na contemporaneidade, definimos o conceito de imagem por meio de um diálogo entre Vilém Flusser e Lúcia Santaella e Nöth. Em seguida, adentramos nos estudos sobre cultura visual tendo como base a definição de Mirzoeff. Finalizamos a parte teórica com o diálogo entre Rancière e Mitchell sobre a virada pictórica e, logo em seguida, apresentamos as imagens da criação artística.

3.1 Imagem

Para adentrar na complexa e atual discussão acadêmica sobre a imagem e sua relação com o observador na contemporaneidade, iniciaremos conceituando imagem e definindo suas relações com o fotógrafo e com o observador. Após essas conceituações e definições, veremos como ela foi evoluindo e convergindo em conjunto com os avanços sociais e tecnológicos. Iniciamos os estudos sobre as imagens por meio da análise de Vilém Flusser, que tem sua base de pensamento e análise na imagem técnica na era da fotografia analógica.

Vilém Flusser (2002) define a imagem como uma superfície que pretende apresentar algo, sendo formada pela abstração de duas das quatro dimensões do espaço-tempo. Essa imagem encontra-se na dimensão do plano tangível no espaço-tempo e é externa ao indivíduo que a observa. Ela deve estar fixada em um suporte, e sua representação imagética origina-se na capacidade de abstração do observador, chamada imaginação, que está ligada às experiências vividas e ao subconsciente do observador. Por sua vez, a imaginação é uma espécie de abstração que produz e decifra imagens e símbolos, codificando ou decodificando mensagens.

De acordo com Flusser (2002), para analisar profundamente as imagens é necessário restituir as dimensões abstraídas da imagem, sendo essa a função do observador. Com esse objetivo, o observador deve vaguear os olhos pela superfície da imagem de forma circular, escaneando a imagem, que, de certa forma, irá guiar seu olhar, levando-o para locais íntimos da sua imaginação e de descobertas, ao mesmo tempo em que estabelece uma relação temporal entre os elementos que compõem a imagem em ciclos de eterno

retorno em que o olhar sempre volta para elementos preferenciais e cria o que o autor denomina de “tempo da magia”, que é diferente do tempo linear. O tempo da magia é um tempo de relações reversíveis em que a causa de determinado fenômeno pode ser, também, sua consequência.

Hoje, a partir dos estudos de cultura visual, entendemos que existem mais elementos que compõem o fenômeno de *scanning* proposto por Flusser (2002). No meu entendimento, o processo de escanear a imagem imbrica quatro elementos: o olhar e registro do autor (no caso da fotografia, o fotógrafo); o local em que a imagem está exposta (local de fala da imagem); a imagem (discurso da imagem); e o observador (leitor). O observador irá analisar e interpretar a imagem com base em suas experiências de vida em conjunto com as experiências sensoriais e seu estado psicológico no momento de observação da imagem, levando em consideração o local da exposição e o suporte da imagem.

Para Flusser (2002) uma das características da imagem fotográfica analógica é que ela é soldada ao suporte no momento do ato fotográfico. O fotógrafo escolhe determinada situação em detrimento de inúmeras outras para capturar em forma de imagem. Entendemos que o local de exposição da imagem é um local de fala em uma estrutura espacial de poder e pode modificar totalmente o significado e o entendimento da imagem. Dependendo do local da exposição, as experiências psicológicas, sensoriais e emotivas podem ser diferentes.

Para Flusser (2002), as imagens são códigos que substituem eventos por cenas com o propósito de representar, serem mapas, instrumentos para orientar o ser humano no mundo, mediando a relação entre o homem e o mundo, e com o passar do tempo ganham cada vez mais potência, passando a substituir até mesmo os textos informativos, que, no entanto, para o autor configura-se em um erro, pois as imagens e os textos deveriam se complementar e não se substituir. Em seus estudos, Flusser já apontava para a emergência da cultura da convergência.

Com o advento das imagens técnicas, as imagens saem do campo da imaginação e entram no campo da alienação, e o homem passa a utilizá-las como biombos para a realidade e a criar imagens para representar a própria vida e viver em função da produção de imagens, promovendo então a inversão da função das imagens, criando uma forma de idolatria em relação às imagens e esquecendo-se do motivo pelas quais as imagens são produzidas – servir de instrumento e orientar o homem no mundo. “O homem, ao invés de se servir das

imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas” (FLUSSER, 2002, p. 9). Nesse pensamento, Flusser aproxima-se bastante da concepção de “sociedade do espetáculo”, que explicamos na seção 1 deste trabalho, e utiliza o termo “magicizar” a vida.

Magicizar a vida estaria ligado ao poder mágico das imagens de substituir eventos por cenas e traduzir por meios de códigos eventos em situações. Exemplificando, as imagens passam a ser mais importantes que a experiência, elevando a encenação da vida ao *status* superior a da própria vivência, que seria existir, artificializando as experiências, e isso fica muito claro quando analisamos a dinâmica de funcionamento das relações nas redes sociais na contemporaneidade. Conforme visto na seção 2 deste trabalho, as imagens foram utilizadas para criar povos e culturas e também regimes de verdade e de poder.

A transmutação da imaginação para alucinação é marcada pela incapacidade do homem de reconstruir as dimensões abstraídas da imagem e assim decifrá-las. Ao perder essa potencialidade, a imagem deixa de ser uma mediadora entre o homem e o mundo, perdendo sua aura mágica para se tornar a própria realidade crível. Esse tipo de imagem, chamado de imagem técnica, aparentemente não precisa ser decifrado, pois confunde-se com a própria representação do mundo, levando o observador a confiar na imagem tanto quanto confia em seus olhos.

Flusser questiona a substituição dos textos por imagem por que as próprias imagens técnicas possuem texto em sua essência, sendo produzidas por aparelhos fotográficos que possuem em sua essência a união de pesquisas e estudos em forma de texto técnico que foram aplicadas na construção desse aparelho, que por sua vez criam as imagens técnicas. Essa dinâmica na construção da imagem técnica confere-lhe credibilidade e a devida potencialidade para substituir as imagens tradicionais, que na opinião de Flusser contribuiu para a idolatria da imagem. Caberia à fotografia reunificar o pensamento, libertando-nos da cultura textolátrica e do domínio do conceitual, orientando-nos a (re)pensar por imagens.

Após a introdução flusseriana sobre as imagens, que remonta às imagens do final do século XIX e século XX, aprofundaremos o conhecimento a respeito desse assunto por meio do pensamento sistematizado de Santaella e Nöth (2001), que, metodologicamente, para facilitar o estudo acadêmico, dividiram a imagem em três paradigmas. Nesse estudo

sobre o processo evolutivo de produção da imagem, a fotografia é o centro da análise dos três paradigmas, assim divididos: paradigma pré-fotográfico, paradigma fotográfico e paradigma pós-fotográfico.

O paradigma pré-fotográfico engloba todos os tipos de imagens artesanais, desenho, pintura, gravura etc.; o fotográfico se refere às imagens que pressupõem uma conexão dinâmica entre imagem e objeto, imagens que, de alguma forma, trazem o traço, rastro do objeto que elas indicam; por fim, o terceiro paradigma, o pós-fotográfico, designa as imagens sintéticas ou infográficas, imagens que são inteiramente calculadas por computação (SANTAELLA; NÖTH, 2001, p. 187).

O paradigma pré-fotográfico tem como característica básica a produção artesanal e a fisicalidade dos materiais, dos suportes e dos instrumentos utilizados na produção da imagem. Todos esses elementos são identificados como um objeto único, autêntico, fundido em uma imagem. O sujeito cria o objeto único sendo o sujeito a fonte da criação que guarda sua marca e aura. Por ser único, possui reprodução e circulação restritas.

O paradigma fotográfico é marcado pela automatização da produção da imagem, afastando o pintor desse processo e inaugurando um processo de produção diádico tendo o ato de tomada no disparo, do instante decisivo, como o momento da criação que irá fixar a imagem em seu suporte químico ou eletromagnético para sempre. São imagens produzidas com auxílio de um aparelho mecânico com objetivo de reprodução em série e fácil circulação.

O paradigma pós-fotográfico possui processo de produção triádico, que seria a construção de um modelo de objeto por parte do programador numa matriz de números que “deve ser transformada de acordo com outros modelos de visualização ou algoritmos de simulação da imagem” (MACHADO, 1993, p. 60); “o computador traduzirá essa matriz em pontos elementares ou *pixels* para tornar o objeto visível numa tela de vídeo” (MACHADO, 1993, p. 167).

Para ilustrar esses processos, a Tabela 2 apresenta um resumo das principais características de cada paradigma.

Tabela 2. Meios de produção

PRÉ	FOTOGRAFICA	PÓS
EXPRESSÃO DA VISÃO VIA MÃO	AUTONOMIA DA VISÃO VIA PRÓTESES ÓTICAS	DERIVAÇÃO DA VISÃO VIA MATRIZ NUMÉRICA
PROCESSOS ARTESANAIS DE CRIAÇÃO DA IMAGEM	PROCESSOS AUTOMÁTICOS DE CAPTAÇÃO DA IMAGEM	PROCESSOS MATEMÁTICOS DE GERAÇÃO DA IMAGEM
SUPORTE MATÉRICICO	SUPORTE QUÍMICO OU ELETROMAGNÉTICO	COMPUTADOR E VÍDEO MODELOS, PROGRAMAS
INSTRUMENTOS EXTENSÕES DA MÃO	TÉCNICAS ÓTICAS DE FORMAÇÃO DA IMAGEM	NÚMEROS E <i>PIXELS</i>
PROCESSO MONÁDICO	PROCESSO DIÁDICO	PROCESSOS TRIÁDICO
FUSÃO: SUJEITO, OBJETO E FONTE	COLISÃO ÓTICA	MODELOS E INSTRUÇÕES MODELOS DE VISUALIZAÇÃO <i>PIXELS</i> NA TELA
IMAGEM INCOMPLETA, INACABADA	IMAGEM CORTE, FIXADA PARA SEMPRE	VIRTUALIDADE E SIMULAÇÃO

Retirada dos três paradigmas da imagem (SANTAELLA; NÖTH, 2001, p. 168)

Com base nessa terceira teoria, podemos perceber que existe evolução e convergência na história das imagens e conseqüentemente um distanciamento entre as imagens e o entendimento sobre as imagens na contemporaneidade e as imagens que buscam representar o real. Nesse ponto, é necessário frisar que por mais que exista a evolução e a convergência das imagens e dos meios tecnológicos, as imagens são ligadas e inseridas em um regime de verdade específico. As imagens computacionais estão inseridas em um regime de verdade diferente das imagens jornalísticas.

Percorrer esse caminho teórico-histórico de Flusser (2002) e de Santaella e Nöth (2001) leva-nos a compreender como a transmutação na concepção de imagem alterou-se no

decorrer do tempo. A atual época é conhecida como a era da pós-verdade, pois causa estranhamento e confusão no entendimento sobre conceitos há muito tempo preestabelecidos e geram fricção entre os conceitos de fotografia documental e artística. Como visto na seção 2 deste trabalho, os campos da imagem fotográfica estão em constante (re)delimitação e acabaram atraindo a atenção de alguns pesquisadores do campo da arte que sentiram a necessidade de aprofundar e contribuir com os estudos sobre a visualidade para além da disciplina de história da arte por entenderem a emergência de uma disciplina sobre a visualidade, dando início a uma nova disciplina denominada de cultura visual.

3.2 Cultura visual

Com a explosão das imagens digitais, alguns acadêmicos deslocaram sua atenção para um novo campo de estudo denominado estudos visuais. Mirzoeff (2003) define a cultura visual como uma tática ou estratégia interdisciplinar que busca estudar a genealogia, a definição e as funções dos acontecimentos visuais pós-modernos, priorizando a experiência cotidiana do sujeito e levando em consideração que o sujeito/consumidor busca a informação, o significado e o prazer conectados à tecnologia visual. Mirzoeff (2003) entende que tecnologia social é qualquer forma de aparato projetado para observação ou para aumentar a visão natural, desde a pintura a óleo, passando pela televisão até a internet. “De minha parte, acredito que a cultura visual é uma prática que tem a ver com as formas de ver, com as práticas de olhar, com os sentidos do que chamamos de espectador, aquele que olha ou vê” (MIRZOEFF, 2009, p. 70).

A cultura visual, por ser uma disciplina tática e não acadêmica, pretende ir além dos limites demarcados pelas disciplinas acadêmicas tradicionais propondo interagir com a vida cotidiana dos indivíduos, de certa forma seguindo o caminho dos estudos culturais, iniciados na década de 1960, que promovem crítica ao modelo acadêmico existente.

A partir dos anos 1960, as universidades norte-americanas foram ocupadas por movimentos populares chamados *Cultural Studies*,²² que objetiva inserir os movimento

²² Estudos culturais é um campo interdisciplinar inovador de pesquisa e ensino que investiga as maneiras pelas quais a “cultura” cria e transforma experiências individuais, vida cotidiana, relações sociais e poder. A pesquisa e o ensino no campo exploram as relações entre a cultura entendida como atividades humanas expressivas e simbólicas e as culturas entendidas como formas distintas de vida. Combinando as forças das ciências sociais e humanas, os estudos culturais baseiam-se em métodos e teorias de estudos literários,

sociais – como o Movimento Negro, o Movimento Feminista, o Movimento Gay e Lésbico – no contexto acadêmico para desconstruir o modelo binário existente à época. Esses movimentos conhecidos como movimentos de contracultura são caracterizados pela contestação de valores sociais preestabelecidos e adotam uma postura de crítica radical em face da cultura convencional, que tem início por volta dos anos 1960 e se estende até a década de 1970 (HOBSBAWN, 2000; MACIEL, 1973).

A efervescência social e cultura dessas décadas promoveu diversas pesquisas acadêmicas transversais ligadas à arte e à cultura. Segundo Monteiro e Schiavinato (2008), a partir dos anos 1990, sobretudo nos EUA, desenvolveu-se um campo de pesquisa chamado de Estudos Visuais, articulando artes, comunicação, antropologia, história e sociologia. As pesquisas que daí emergiram problematizaram, numa perspectiva multidisciplinar, a centralidade das imagens e a importância do olhar na sociedade ocidental contemporânea, a forma como os diversos tipos de imagens perpassam a vida social cotidiana (a visualidade de uma época) e também a relação das técnicas de produção e circulação das imagens com o modo como são dados a ver os diferentes grupos e espaços sociais (os padrões de visualidade), propondo um olhar sobre o mundo (a visão) mediando a compreensão da realidade e inspirando modelos de ação social (os regimes de visualidade).

Por meio dos estudos em cultura visual, sabe-se hoje que os regimes de visualidade de uma cidade, por exemplo, refletem as características das pessoas que ali habitam e propõem uma comunicação por meio de simbologias que podem ser assimiladas facilmente por quem vive nela. Para Dias (2011, p. 50):

A cultura visual está associada aos estudos da cultura e do social e a várias disciplinas do conhecimento [...] Muitos teóricos da História da Arte, Artes Visuais, Sociologia, Psicologia, Semiótica, Publicidade, Informática, Cinema, Design, vêm utilizando o termo cultura visual com a intenção de incluir num conceito comum todas as realidades visuais, as visualidades, sejam elas quais forem, que afetam sujeitos em seu cotidiano.

Com base nessas definições sobre cultura visual e imagem fotográfica contemporânea, aprofundamo-nos nas complexas teias de relações entre a fotografia, a emergente linguagem visual e as novas tecnologias para a construção de narrativas que retratem a

contemporaneidade em imagens potentes. Segundo Venturelli (2004, p. 18) os artistas que criaram os movimentos artísticos do início do século XX, de modo geral, introduziram na arte o desejo pelo novo, por marcar a diferença entre eles mesmos, e principalmente rejeitavam os cânones de uma tradição determinada por uma classe social burguesa, elitista.

Etcheverry (2012, p. 111) caracteriza a fotografia experimental como diferentes formas de fotografar para obter resultados que não privilegiem a mimese do real, sendo uma forma de subverter o principal estatuto da fotografia: reproduzir fielmente a realidade que está na frente do fotógrafo. Então, os fotógrafos experimentais criam diferentes formas visuais que desafiam o olhar do espectador. A experimentação na fotografia reivindica o estatuto de arte para a fotografia, e é nessa expansão de linguagem que a fotografia se torna artística e passa a dialogar com as artes visuais.

Os fotógrafos, na atualidade, estão trilhando outros caminhos para concretizar sua produção e circular suas imagens fotográficas. O momento tecnológico atual tem influenciado na produção imagética, levando-nos a perceber o declínio do dispositivo analógico, que nesse momento se torna um fazer artesanal; e o predomínio das imagens digitais trazem o hibridismo em sua natureza. “Todo ato científico, artístico e político visa a eternizar-se em imagem técnica, visa a ser fotografado, filmado, videoteipado” (FLUSSER, 2002, p. 18).

Em virtude das várias transmutações sofridas pelo conceito de arte, artista e criação artística durante a história e em conjunto com as NTICs, o fluxo de imagens é imenso, criações e reproduções artísticas existem em diversas formas e são produzidas por pessoas que nunca se imaginaram artistas e em alguns casos são compartilhadas como arte. O monopólio das imagens não existe mais. Qualquer pessoa pode produzir ou manipular imagens e divulgá-las facilmente através das mídias sociais.

Crary (2012, p. 12) afirma: “Cada vez mais a visualidade situar-se-á em um terreno cibernético e eletromagnético em que elementos abstratos, linguísticos e visuais coincidem, circulam, são consumidos e trocados em escala global”. Essa liberdade cria uma nova percepção visual de mundo, que, para Douglas Crimp (1999), é a próxima etapa do capitalismo global, caracterizada por uma alienação ainda maior da experiência trazida pela revolução da cibernética, em que tudo deve ser desmaterializado e digitalizado para ser prontamente consumido.

Neste texto, podemos perceber a transmutação que a arte vem sofrendo no decorrer do tempo e em razão dos rápidos avanços tecnológicos que afetam as noções modernas de espaço-tempo já há muito estabelecidas. Assim, podemos afirmar que os meios econômicos e os avanços tecnológicos estão imbricados e amalgamados às transmutações artísticas em constante expansão.

Após essa breve contextualização sobre arte, podemos afirmar que passamos por mudanças nos modelos epistemológicos da visualidade iniciados por volta do século XV com a câmara escura e potencializados no século XIX pela máquina fotográfica. Entender a remodelação do paradigma figurativo, renascentista para o modelo de subjetividade e abstração visionária, contemporâneo, faz-se fundamental para entender as transmutações da arte no decorrer dos séculos a fim de conseguirmos separar a fotografia documental da fotografia artística, objeto desta pesquisa.

O papel do observador também muda completamente, sendo necessária a interpretação do objeto artístico. Existe uma enorme e atual discussão a respeito das imagens na contemporaneidade. Não nos aprofundamos nesse debate por que não é o objetivo desta pesquisa, mas fez-se relevante levantarmos algumas ideias sobre as imagens que estão sendo discutidas no âmbito acadêmico nos dias atuais como base teórica para o trabalho. Para finalizarmos as discussões sobre imagens desta pesquisa, traremos o diálogo entre Rancière e Mitchell (2015) sobre a virada pictórica.

3.3 Virada pictórica

As profundas mudanças na função das imagens e sua representação na história da arte têm sido influenciadas pela expansão do conhecimento nos estudos em cultura visual que projetam consequências em diversas áreas das artes e refletem na cultura e na sociedade, inclusive na função do observador. Com o objetivo de contribuir com a disciplina de cultura visual, Mitchell (2015) cunhou um termo para facilitar o estudo sobre as imagens e suas potências: virada pictórica.

A virada pictórica surge para sanar a nova crise da teoria que não consegue enquadrar ou conter a imagem que escapa a todas as definições, sistemas e mídias na atualidade. A virada pictórica contesta a metafísica que sustenta a virada linguística²³ e constata o esgotamento dessa metafísica, ou seja, é uma tentativa de colocar as imagens como

²³ Ao abandonar a noção de que o pensamento é algo da ordem da subjetividade.

criadoras da realidade. Segundo Mitchell (2015), uma vez que o mundo contemporâneo é formado por imagens, então a denúncia pela imagem está privada de qualquer eficácia. Para ele, a imagem escolheu responder às pessoas, escolheu ter vida, mas a ela falta vida, sendo assim elas precisam de nós para serem o organismo do qual ainda são sombra desencarnada. Mitchell adota um método não iconoclasta de teoria das imagens que não busca dominar as imagens. Ele leva em consideração para sua análise as definições de imagem expandida em conjunto com a imaginação de caráter sensual e fantástico. O autor afirma que a imagem é quase corpo, mais que ilusão e menos que organismos vivos.

A virada pictórica levantada por Mitchell (2015) questiona o *status* da imagem, elevando-a ao patamar de um ser desejante que busca seu lugar levando em consideração sua individualidade complexa e identidades múltiplas. Ele transfere às imagens características próprias das minorias e dos subalternos e cria relação com estudos de Fanon, Marx e Freud, deslocando “a pergunta do que as imagens fazem para o que elas querem, do poder para o desejo, do modelo de poder dominante, ao qual devemos nos opor, ao modelo subalterno que deve ser interrogado, ou melhor, convidado a falar” (MITCHELL, 2015, p. 171). Para Mitchell, as imagens querem ter um tipo de maestria ou poder sobre o espectador, como uma espécie de encantamento. Elas têm algo a dizer e dizem, e devemos deixar que as imagens digam sua impressão sobre nós. Entretanto, será que as pessoas estão em condição de entendê-las?

As imagens produzidas a partir da modernidade exigem uma atenção maior e um pré-conhecimento artístico por parte do observador. Elas carregam mistério e devem ser interpretadas. Magritte (1992) é um exemplo de artista visual que utiliza as potencialidades do mistério, não se limitando a reproduzir as aparências, mas forçando o observador a ir além à interpretação da imagem, para o artista “a imagem não diz nada, o observador é quem deve descobrir e sentir seu significado”. Quando ele diz “não há respostas em minhas pinturas, só perguntas”, demonstra que as imagens contemporâneas nos fazem mergulhar em um mundo de incertezas. É nesse panorama de imagens, mistério, rupturas, fricções, dúvidas que nasce a fotografia artística. Uma ruptura entre o real encarnado e o ficcional desencarnado. O que as imagens teriam a nos dizer?

O que as imagens diriam de nós quando elas nos olham? Bem, elas falam de nós aquilo que nós não ousávamos dizer de nossos desejos mais fundamentais, mais potentes, mais escondidos. As imagens nos olham “até o fundo” de nós, claro que com a condição de que saibamos por nossa parte olhá-las (DIDI-HUBERMAN, 2017, *on-line*).

A virada pictórica diz que as imagens querem os mesmos direitos da linguagem, ficar no mesmo patamar. Mitchell (2015) esclareceu a forma como a modernidade pôde se construir, privilegiando dois lados da imagem: a materialidade do significante e a forma visível abstrata. Ele lembra que a imagem não se identifica com o visível e que sua fala condensa e desloca a percepção, fazendo-nos ver uma coisa em outra por meio de outra.

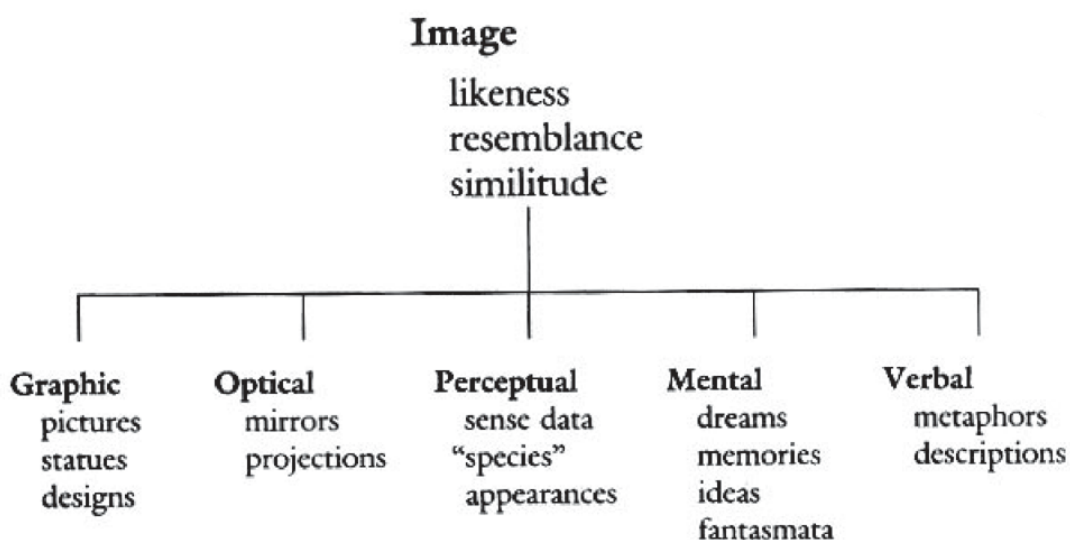


Imagem 14. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – E-compós*, Brasília, v. 12, n. 1, jan./abr. 2009

O termo virada pictórica não foi aceito hegemonicamente pela academia. Em resposta a Mitchell, Jacques Rancière (2015) questiona esse termo. Para ele, talvez não seja necessário falar em virada pictórica, sendo suficiente uma análise genealógica, opondo as visões simplistas de analisar as imagens pela aparência, pela inconsistência ou pela realidade maléfica à genealogia efetiva dos entrelaçamentos de palavras e de formas que fazem a vida das imagens, uma vida ao mesmo tempo mais sólida que a das aparências e mais leve que a das potências maléficas.

Para Rancière, Mitchell cunhou o termo *pictorial turn* para que haja uma real virada histórica efetiva, uma mutação no modo de presença das imagens, não mais uma justiça dada pelo observador, mas uma vingança das imagens contra todos que duvidaram de seus poderes. Ele fala sobre as novas potências da imagem.

Rancière (2015) associa o pensamento de Mitchell (2015) com as imagens de Deleuze, mas impõe distinções. As imagens de Deleuze são definidas como formas de vida, mas são formas de vida não orgânicas. As de Mitchell, em contrapartida, são vidas simbolizadas na imagem de um organismo vivo se opondo à abstração informática comunicacional. Para Rancière, o *pictorial turn* deixa-se descrever, então, como um retorno do recalcado (subalterno). É uma vida orgânica individual. Há duas formas de pensar isso:

1. Corpo orgânico estruturado por uma lógica de falta.

A imagem é vivente porque a ela falta vida, ela precisa de nós para ser organismo do qual ainda é a sombra desencarnada. O desejo que Mitchell atribui às imagens oscila da mesma maneira entre a expressão de uma falta e de uma vontade e a afirmação schopenhauriana de vida que prolifera sem finalidade.

2. Vírus proliferador

A imagem reivindica o sangue, os corpos, a vida. Como um vírus proliferante, ampara-se na vida dos indivíduos.

Pictorial turn é, então, um novo tipo de teoria sobre as imagens, ou uma nova forma de pensar a imagem que define uma nova potência de vida, de uma vida que não se deixa separar de suas imagens e de seus monstros, de suas doenças e de suas mitologias. Ele ilustra com a figura de um clone. Uma vida produzida pelos sábios. A negação da imagem em favor do que ela diz mostrar, sustenta sua oralidade e potência. Cita o exemplo da publicidade iconoclasta que nos lembra que é a sede e não a imagem que nos faz beber. Para Mitchell (2015) elas querem ser elevadas na história das imagens não na história das artes. Podemos perceber a forte ligação e influência dos estudos culturais e dos estudos visuais na construção da teoria da virada pictórica.

Dar às imagens sua consistência própria é justamente lhes dar a consistência de quase corpo, que são mais que ilusões e menos que organismos vivos. É pela capacidade que temos de lhes emprestar ou de lhes subtrair ao mesmo tempo vida é que os atuais estudos sobre visualidade passaram a dar importância para o papel do observador na contemporaneidade.

Para Rancière, Mitchell cunhou o termo *pictorial turn* para que haja uma real e efetiva virada histórica, uma mutação estendida e compartilhada por toda a sociedade no modo

de presença das imagens, não mais uma justiça dada pelo observador, mas o que seria uma vingança das imagens contra todos que duvidaram de seus poderes. Entretanto, por mais que Rancière (2015) questione os estudos de Mitchell, eles são importantes para este trabalho e para o entendimento das imagens produzidas na criação artística apresentada a seguir.

3.4 Criação artística

A criação artística deste trabalho foi realizada em coautoria homem-máquina

Nos meus experimentos fotográficos noturnos, utilizei a predefinição de pintura com a luz, a programação inata do meu dispositivo celular. O fator imprevisibilidade tem me proporcionado resultados imagéticos acima das minhas expectativas. É na interação, na relação ser humano com a tecnologia que se define a fusão entre corpo biológico e objeto técnico. A tecnologia amplia significativamente o processo criativo em arte, e a partir daí temos trabalhado em uma nova linguagem originada na interação e na criação em coautoria com a câmera do dispositivo celular e outras funcionalidades do próprio celular, como o contador de passos, o *GPS*, a programação de edição de imagens e sua conectividade com as redes sociais.

Por esse prisma, foi construída esta pesquisa, que é uma espécie de experimentação com o dispositivo fotográfico utilizando as potencialidades tecnológicas que ele me permite, sendo a mobilidade um deles, ao mesmo tempo que derivo por lugares desconhecidos e trabalho em coautoria homem-máquina.

A busca por novas narrativas urbanas já havia me levado a imbricar a fotografia, o estêncil e o grafite em intervenções urbanas com o intuito de criar um diálogo com o local onde foram inseridos, para ressignificar esses espaços urbanos. Neste trabalho, as intervenções buscavam provocar sensações e/ou comportamentos não usuais em pessoas que transitavam pelos locais públicos da cidade, por meio da interação delas com imagens de estêncil.

Na atual pesquisa com fotografia, busco criar à borda do real e do ficcional, embasado de forte contexto social, ao mesmo tempo em que utilizo a programação de pintura com a luz ou com baixa velocidade do meu dispositivo móvel, criando um trabalho em coautoria homem-aparelho, em que nós freamos o tempo aprisionando não apenas uma fração de

segundos como a concepção tradicional de fotografia, mas subvertemos minutos em uma imagem.

Dessa forma, criei uma narrativa artística por meio de uma análise crítica e de resistência como um possível processo contra-hegemônico tanto da imagem quanto das formações sociais, da estética renascentista e kantiana, do pensamento mercadológico para me aproximar do processo de criação consciente de fotografia artística, que me coloca dentro do campo da arte.

Utilizando a programação já definida no meu dispositivo celular para criar as imagens por meio da técnica de pintura com a luz, comecei a me dar conta que estava no meio de uma pesquisa experimental, que havia iniciado um processo necessário como artista e cidadão: retratar e denunciar a realidade das pessoas que vivem em condições de vulnerabilidade social. Geralmente essas pessoas são consideradas pela sociedade como invisíveis ou incômodas – por demonstrarem a fragilidade da condição humana, por isso tentamos disfarçar e esquecer – e também pelo Estado, que tem obrigações com esses cidadãos.

Fui me dando conta e refletindo a respeito das minhas motivações, das minhas responsabilidades, da minha criação, dos meus estudos, das minhas formações. Deparei-me com três eixos principais que formam minha visão de mundo – cidadania, desenvolvimento e direitos humanos. Como unir e entrelaçar esses eixos em minha pesquisa sobre fotografia no campo da arte? Por mais que pareça clichê ou óbvio, minha pesquisa foi sendo clarificada à medida que eu me dedicava ou me expunha à luz da teoria e da prática, ou seja, prática de campo.

Passei a me deslocar pela cidade caminhando. Praticamente todas as coisas do meu cotidiano, quando possível, eu resolvia indo a pé. Iniciei um processo de cartografar meu caminho até meu local de trabalho. Inicialmente, essa cartografia foi mental, fui fotografando mentalmente as possíveis locações para registrar. Nessa fase, também fui registrando minhas ideias. Quanto mais caminhava, mais ideias surgiam. Conforme foi aumentando o número de possíveis locações e as ideias iam surgindo, comecei a utilizar o gravador de som e o bloco de notas do celular para registrar as ideias e poder acessá-las depois.

Os primeiros testes foram em paisagens conhecidas de Brasília-DF, como a catedral, ícone da arquitetura modernista. Utilizei o tripé e busquei fotografar o cenário na minha frente. Nas duas primeiras imagens apresentadas neste trabalho, utilizei como equipamento uma Canon EOS 7D, lente objetiva 50 mm e uma lente objetiva 18-135mm.

Essas primeiras imagens demonstram um cuidado com a técnica de baixa velocidade na captação da imagem, porém também demonstram meu fracasso em me distanciar da estética kantiana. A fotografia da Catedral apresenta certo mistério devido às sombras e às texturas da imagem, às luzes e ao solo identificável, mas ainda está mais próxima de uma imagem de cartão postal do que de uma imagem abstrata.



Imagem 15. *Catedral de Brasília* (2018)

Continuei a pesquisa e os testes fotográficos. A imagem intitulada *Convite* reflete a nova fase na qual entrei. O convite para descer a escada e entrar em um submundo, desconhecido, misterioso, perigoso. A imagem *Convite* apresenta as diversas camadas sociais em uma única imagem. Rastros de luz mostram o fluxo de pessoas que transitam por ali. Uma escada que leva para um ambiente marcado por grafites e pichações que

demarcam territórios de tribos urbanas. Para essa fotografia, coloquei o dispositivo fotográfico em cima do parapeito de concreto um pouco acima da escada e ajustei a programação da máquina fotográfica 45 segundos. Captei a imagem e fiz alguns reenquadramentos, alguns ajustes no temporizador.

Após algumas tentativas fotografando, cheguei próximo ao enquadramento apresentado. Entretanto, fiz algumas correções na imagem e aumentei a imagem para a direita sobrepondo e fundindo duas fotografias. A imagem ganhou mais potência com essa manipulação, pois aumentei seu campo e perspectiva, que conversaram com os elementos presentes na imagem, tornando-a mais interessante esteticamente e assim potencializando o processo de *scanning* proposto por Flusser (2007 b) para analisar as imagens.



Imagem 16. *Convite* (2018)

Nessa fase da pesquisa, também decidi que iria fotografar o ser humano, mas não iria colocá-lo nas minhas imagens. Iria trabalhar o indivíduo de forma subjetiva nas imagens. Fotografaria vestígios, rastros da humanidade. Primeiro, por que todo o meu trabalho fotodocumental era pautado nos registros de povos tradicionais; segundo, porque queria trabalhar com mistério e subjetividade.

A partir da fotografia *Convite*, comecei a repensar minha mobilidade, discrição e segurança. Eu estava transitando à noite em lugares com altos índices de criminalidade. Uma coisa é você transitar cotidianamente por determinados locais, outra coisa é você transitar com equipamentos profissionais por determinados locais. A partir daí, comecei os testes com o meu *smartphone*.

Nessa fase da pesquisa, interessei-me em registrar o fluxo de pessoas por meios dos rastros luminosos deixados pelo deslocamento delas tendo como pano de fundo localidades conhecidas e características de Brasília. Essas imagens tinham a intenção de trazer reflexão para a questão da temporalidade na fotografia e demonstram como o registro fotodocumental contemporâneo utiliza a tecnologia para construção de narrativas ficcionais sobre a realidade.



Imagem 17. *Fluxus* (2018). Fotografia de Rodolfo Ward

Realizei um registro do Eixo Monumental com meu dispositivo celular Huawei Mate 9, no qual podemos ver um intenso fluxo de pessoas por meio dos rastros luminosos deixados pelos faróis dos automóveis. É interessante pensar que estou registrando

pessoas, histórias, momentos, sentimentos de um recorte do espaço e um fragmento expandido do tempo. Além de registrar pessoas por rastros luminosos deixados na imagem.

No decorrer da pesquisa tanto teórica quanto prática, foram sendo desveladas as potencialidades do dispositivo celular para a fotografia de rua. Foi ficando também cada vez mais clara a relação entre fotografia e sociedade e como o atual modelo econômico hegemônico se utiliza de imagens para se validar e se perpetuar como poder absoluto, construindo regimes de verdade e regimes de poder ao estigmatizar povos subalternos e criar bolhas de alienação social. As imagens exercem forte influência na construção da realidade coletiva na sociedade contemporânea, e neste trabalho tento, além de criar uma nova estética, também exercer o poder político da arte fotográfica por meio da minha poética e construir uma nova realidade política.

As minhas características e visão humanística me guiaram para um assunto social extremamente grave e que tem aumentando muito nas cidades: a população em condição de rua. Em 2018, a Secretaria de Estado de Trabalho, Desenvolvimento Social, Mulheres, Igualdade Racial e Direitos Humanos (Sedestmidh), do Distrito Federal, apresentou estudo comprovando o aumento de 20% da população em situação de rua no Distrito Federal no período de um ano. Outros dados alarmantes foram apresentados pelo Ministério do Desenvolvimento Social (MDS), que apontou 67.312 famílias em situação de extrema pobreza – quando têm renda mensal de até R\$ 85 por pessoa; e 34.227 famílias em situação de pobreza – ganham de R\$ 85,01 a R\$ 170 no DF. Antes de sermos artistas, somos seres humanos. Humanos-artistas produzindo arte em coautoria com máquinas.

Tenho uma forte ligação com a fotografia documental e engajamento com a reportagem de denúncia. A fotografia artística engajada politicamente é uma linguagem contemporânea em ascensão e tem sido amplamente discutida em seminários, congressos e eventos de naturezas diversas. A partir do momento que temos consciência de nosso papel na sociedade e assumimos nossa responsabilidade como artistas e atores políticos, consequentemente toda essa potência é inserida no nosso trabalho. Assim, iniciei meus experimentos artísticos com fotografia de rua nos assentamentos dos sem-teto.

A ideia de fotografar a população em situação de rua foi tomando corpo e forma a partir do momento que passei a ir e voltar caminhando do trabalho na UnB. Passei a fazer rotas diferentes, caminhos diferentes, quadras diferentes, pelo meio das quadras, ao redor delas,

e em todos os caminhos que eu percorria os desabrigados se faziam presentes. Outra situação que me intrigava era a favelinha que existe em frente à Colina, moradia dos professores da UnB. Chamava minha atenção o paradoxo entre academia e sociedade, academia elitista, sociedade abandonada, conhecimento como alimento da alma e do espírito, sociedade passando fome. Esse pensamento entrou em *loop* na minha cabeça e contribuiu muito para minha decisão de mostrar a realidade dessa população.

Para ter um trabalho consistente sobre os grupos que moram nas ruas do DF, tive de me relacionar, me aproximar das pessoas, da comunidade em que elas vivem, iniciar uma conversa, explicar por que estava fotografando. Um trabalho de cunho etnográfico. Não houve resistência da parte deles, pois como estratégia para me aproximar utilizei um evento que iria acontecer no POP Rua,²⁴ em Brasília, sobre a situação da população de rua no Distrito Federal. O evento contava com a participação da Universidade de Brasília (UnB), onde trabalho e estudo e coube a mim criar a arte para divulgação. Criei a arte do evento e contribuí com a organização, além de participar de uma mesa sobre comunicação ativista ao lado de representantes da Mídia Ninja e da revista *Traços*.

Por estar inserido em uma instituição que eles confiavam, o POP Rua, tive abertura para me aproximar e convidá-los para comparecer ao evento, expor suas dificuldades para as inúmeras autoridades tanto do Ministério Público (MP) como do governo do Distrito Federal (GDF).

²⁴ Unidade pública que oferta serviço especializado para as pessoas em situação de rua. São ofertados atendimentos individuais e coletivos, oficinas, atividades de convívio e socialização, além de ações que incentivem o protagonismo e a participação social das pessoas em situação de rua. O Centro Pop é um espaço de referência para o convívio social e o desenvolvimento de relações de solidariedade, afetividade e respeito. Funciona como ponto de apoio para guarda de pertences, higiene pessoal, alimentação (café da manhã, almoço e lanche) e provisão de documentação, além de informar, orientar sobre os direitos e o acesso a benefícios socioassistenciais. As pessoas atendidas nos Centros são jovens, adultos, idosos e famílias que utilizam as ruas como espaço de moradia e/ou sobrevivência. Crianças e adolescentes em situação de rua somente poderão ser atendidas no Centro Pop se acompanhados de familiares ou responsáveis. Disponível em: < <http://www.sedest.df.gov.br/centro-pop/>>.

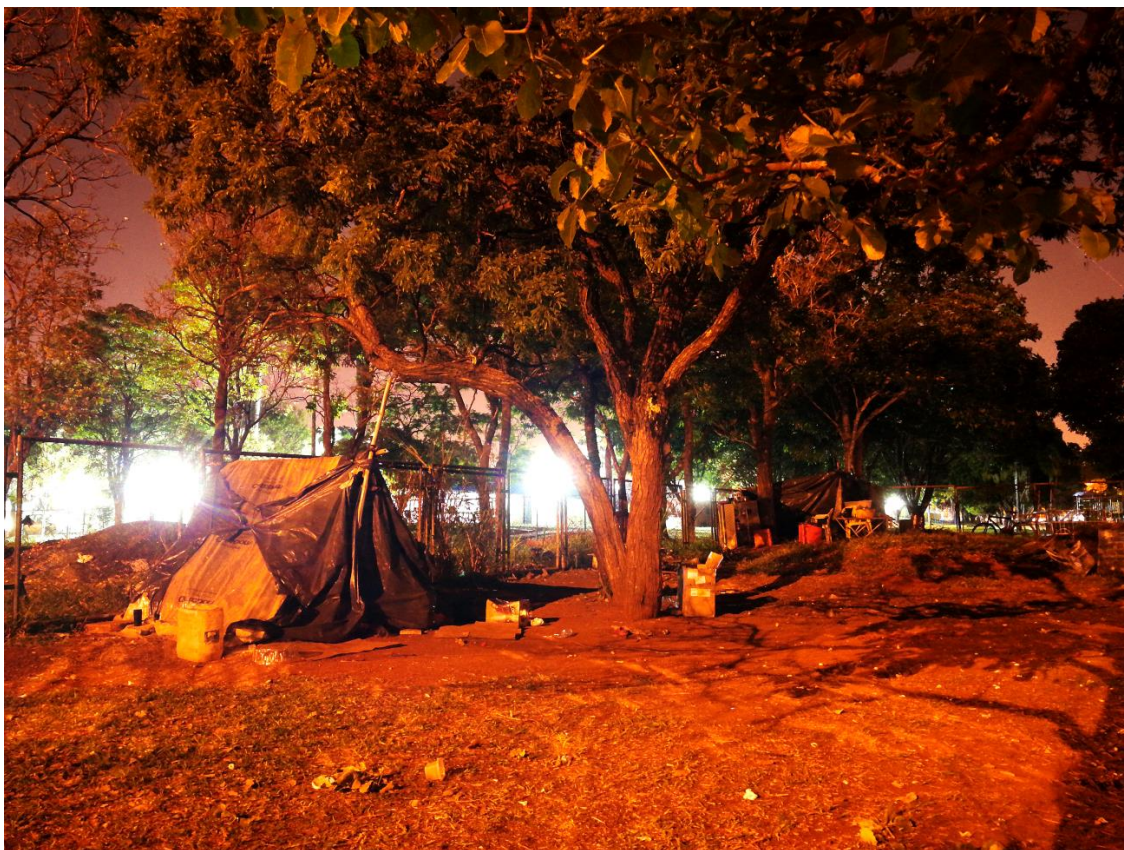


Imagem 18. Sem Título (2018). Fotografia de Rodolfo Ward



Imagem 19. Sem Título (2018). Fotografia de Rodolfo Ward



Imagem 20. *Favelinha*. Fotografia de Rodolfo Ward

Fiz o convite para o evento, falei da responsabilidade do Estado para com eles e incentivei que o líder da comunidade participasse e reivindicasse melhores condições de vida. Eles disseram que o líder, a pessoa que seria a mais politizada do grupo e que cuidava da organização, havia sido assassinado alguns meses atrás. A organização social dessas pessoas é extremamente conflituosa. Dentro de um mesmo assentamento existem várias famílias que disputam o espaço da invasão, as doações de comida, roupas e outros mantimentos e geralmente não têm ninguém para tomar a frente e liderar.

Durante o evento do Pop Rua, quando foi dada a palavra para os moradores de rua, muitos falaram da dificuldade não apenas de viver em condições sub-humanas, mas de passar a noite nesses locais, pois há diversos relatos de estupros, roubos, sequestros de crianças. Tudo passa batido pela grande mídia porque eles não são nem considerados humanos. Um deles veio até mim e disse que não sabia de quem tinha mais medo, se da polícia ou de outros sem-teto.

Após essas interações, ficou mais fácil conseguir a confiança e poder fotografar essas pessoas. Enquanto fotografava a favelinha, elas ficaram curiosas em saber por que eu

estava fotografando, pois ninguém se importava com elas. Expliquei um pouco do meu projeto, que consiste em dar visibilidade a essas questões de pessoas marginalizadas pela sociedade. Pelo fato de o celular estar em um tripé captando a imagem, elas acharam que eu estava filmando. Expliquei que o celular no tripé não estava filmando, que estava captando a luz ambiente e que elas apareceriam lá. Alguns moradores não ficaram muito satisfeitos, pois as fotos estavam tremidas e não mostravam a realidade. Outros acharam bonita a “favelinha” toda iluminada. Com a fogueira e as estrelas no céu, estava tão iluminada que parecia dia.

A cada saída fotográfica pela cidade, eu me sentia mais confiante no trabalho que estava sendo realizado e mesmo que fossem experimentos, sobre os quais eu não tinha total controle, os resultados estavam se mostrando melhores do que a expectativa. Contudo, uma coisa ainda me incomodava: as fotografias da população de rua ainda estavam muito ligadas ao fotodocumentarismo tradicional. Por mais que eu estivesse experimentando a baixa velocidade, a técnica de pintura com a luz, as fotografias ainda estavam ligadas a uma estética Kantiana, à beleza das cores, às informações praticamente dadas. Meu objetivo para a prática artística deste trabalho era me afastar da estética moderna e me aproximar de uma linguagem autoral e contemporânea.

3.4.1 Olhos D'Água

Durante a residência artística realizada no Núcleo de Arte do Centro Oeste (Naco), que ocorreu entre os dias 23 e 27 de outubro de 2018 no município de Olhos D'Água, no Estado de Goiás, sob a direção do professor Christus Nóbrega, os experimentos fotográficos se tornaram mais artísticos. Nessa imersão artística, tive a oportunidade de conviver com artistas de diversas especialidades e pude me dedicar exclusivamente à produção artística deste trabalho.

Como atividade inicial da residência artística, o professor Christus propôs uma primeira interação com os moradores da cidade. Deveríamos fazer uma pesquisa pelo Google, usar o *maps* e encontrar um endereço para enviarmos uma correspondência, um objeto artístico. Eu escrevi um texto crítico e enviei para um endereço da cidade.

As conversas com os colegas, com o professor, a prática e a leitura me fizeram adquirir uma consciência artística que eu não tinha. Minha produção até esse momento estava presa aos conceitos do fotojornalismo. E por mais que eu lesse sobre arte, pesquisasse

sobre arte, saísse para fotografar com o intuito de produzir arte, eu não estava satisfeito com minha produção artística.

No município de Olhos D'Água, pude flunar pelas ruas estreitas da cidade, às vezes de terra, com pouca iluminação, sentir a cidade, observar as construções antigas, observar o cotidiano dos moradores. Acompanhava a produção dos colegas que iam compartilhando no grupo de Whatsapp. Meu estado mental se modificou nessa cidade Em razão do ritmo mais lento, da possibilidade de me dedicar o dia todo unicamente a assuntos do meu interesse. Nessa cidade, aproveitei melhor as potencialidades da fotografia noturna aliando com as minhas necessidades e críticas humanísticas e com os anseios que respondo neste trabalho teórico-prático.

Aliando meus anseios iniciais sobre a precariedade da condição humana às imagens dos moradores de ruas do DF, passei a fotografar a vida noturna de Olhos D'Água, principalmente a arquitetura. Durante os cinco dias de residência artística, percorri caminhando uma média de 18 km para produzir as fotografias que apresento nesta dissertação.

A fotografia de entrada e que me motivou a tentar utilizar a abstração e o mistério foi a de uma rua escura e os inúmeros barulhos selvagens que vinham da escuridão. Nesse dia, havia chovido, e após a chuva, resolvi caminhar pelas ruas da cidade que ainda não conhecia. Era o segundo dia em Olhos D'Água. Fui caminhando em direção ao barulho de água e cheguei ao final da rua, um local sem saída. De um lado havia um grande alagamento, e do outro escuridão e sons e barulhos da natureza. Fiquei parado observando a escuridão, algo me chamava para dentro dela, mas não fui. Liguei o modo de pintura com a luz do meu celular, apoiei-o no chão escorando-o no meu tênis e cliquei para começar a captar a imagem. O primeiro teste ficou muito escuro. Resolvi tentar mais uma vez. Escorei novamente o celular no meu tênis e cliquei para captar a luz. Esperei 5 minutos, imóvel, para tentar não tremer a fotografia. Do meio da escuridão saiu um cachorro de rua que ficou me observando, virou a esquina e sentou para ver o que eu estava fazendo. Novamente a imagem havia ficado muito escura. Na terceira tentativa, eu me positionei melhor, andei um pouco para trás para captar um pouco da iluminação do poste e deixei a câmera captando a imagem por 7 minutos. Com aproximadamente uns 4 minutos o cachorro cansou e foi embora. Continuei com a companhia do meu celular mantendo meu pé imóvel para captar a imagem. Aquela rua escura me trouxe inúmeras

sensações, sentimentos; os sons que vinham de dentro dela me levaram a sentir medo em alguns momentos. Olhava ao redor e não tinha mais ninguém. As casas todas fechadas. Com o passar do tempo, meu olho se acostumou à escuridão. Comecei a ver alguns detalhes da paisagem. A silhueta das árvores em contraluz com o céu nublado. Ouvia os sons dos grilos e de outros insetos. Sabia que havia muita coisa ali, mas não podia ver.

Após esperar alguns minutos captando a imagem, cheguei ao resultado mostrado a seguir na Imagem 22. A natureza brilhando com esse verde fosforescente que parece vivo, parece manipulado por Photoshop. Eu sabia que a natureza queria me dizer alguma coisa, mostrar algo. Ela queria que eu visse esse verde que eu nunca poderia ver a olho nu, apenas possível por meio da extensão do meu olho, pelo aparelho fotográfico. Os sons continuaram a me chamar. A rua ainda precisava ser percorrida, e eu ainda tinha de desvelar mais imagens misteriosas, mais vida na natureza.



Imagem 21. *Sons da natureza* (2018)

Essa experiência me motivou a continuar meus testes. Eu tinha de adentrar esse caminho sombrio, escuro, desconhecido; tinha de continuar escutando o que os objetos e a natureza

estavam querendo me dizer. A tecnologia me auxiliou nessa jornada. O dispositivo óptico do celular captava o que meus olhos não viam. Nesse processo de criação em coautoria, reencontrei o prazer de brincar de fotografar. Fazer fotografia como experimento pessoal, como arte, me libertou.

Ter utilizado o contador de passos – que indica a quantidade de passos, a quantidade de quilômetros percorridos para fotografar – passou a ser um dado interessante para a documentação da minha experiência. A partir desses dados, posso acrescentar outras informações e quantificar quanto eu tenho percorrido para produzir fotografias. É também um motivador; se em determinado local eu percorri tantos quilômetros para produzir determinado número de boas fotografias, em outro local irei tentar superar aquela marca.



Imagem 22. *Passos* (2018)

A partir da residência, passei a utilizar o GPS e o contador de passos do meu *smartphone* para ter dados quantificáveis para esta e para futuras pesquisas. O dia 27 de outubro de 2018, último dia da residência, foi o dia que mais andei e também o que produzi, em

coautoria com meu dispositivo fotográfico, a melhor fotografia dessa viagem, não apenas na residência, mas se tornou uma das melhores fotografias que produzi nos últimos anos. Chamei de *R.I.P. Democracia* devido ao contexto daquele momento. Alguns dias antes das eleições presidenciais no Brasil, em 2018.

Na produção da fotografia *R.I.P. Democracia*, empilhei alguns tijolos que estavam próximos ao muro do cemitério para servir como tripé para o celular e deixei o equipamento captando a luz ambiente por 10 minutos. O cemitério tinha um ar de mistério. Fotografar à noite, sozinho, no cemitério de uma cidade desconhecida foi bem interessante. Existem inúmeros animais e insetos noturnos que se movem em meio à escuridão; o vento balança as árvores; ruídos e sombras ganham vida na nossa imaginação.

Esses experimentos têm reacendido em mim a alegria de fotografar novamente, que havia se tornado, de certa forma, monótona com a obrigação do “trabalhar com fotografia”. Uma experiência bem ilustrada por Flusser (2002, p. 23) quando diz “o fotógrafo não trabalha com o aparelho, mas brinca com ele. Sua atividade evoca a do enxadrista: este também procura lance ‘novo’, a fim de realizar uma das virtualidades ocultas no programa do jogo”.



Imagem 23. *R.I.P. Democracia* (2018)

Após a fotografia do cemitério em Olhos D'água, mudei minha visão sobre esse projeto. A potência da imagem, a quantidade de informações e a beleza estética da imagem me motivaram a testar mais e mais. Ter produzido essa fotografia com um celular, utilizando pedras e tijolos como tripé, de forma totalmente precária, sozinho, à noite, em um cemitério, me fizeram recuperar o gosto pela fotografia. Foi importante derivar por cidades desconhecidas, ou por locais desconhecidos de Brasília, ou conhecidos apenas de dia. Um lugar à luz do dia é completamente diferente à noite. Por inúmeras questões, dentre elas o perigo. O perigo excita. Libera adrenalina. Vejo mais excitação nas minhas fotos noturnas que nas diurnas. São fotografias mais sensuais, que convidam para um passeio noturno, por lugares desertos, nunca dizem tudo que querem e sempre querem mais.

As imagens aos poucos iam captando a escassa luz ambiente e lentamente revelando a precariedade da sociedade contemporânea e do atual cenário político pelo qual passamos. As fotografias possuem uma forte subjetividade e potência política. Não mostram toda a imagem com nitidez e clareza. Sua potência está principalmente em mostrar apenas decotes e convidar por meio da sedução que se imagine o restante delas.

Durante essa residência, pude caminhar pela cidade à noite e observar as ruas vazias, algumas sem postes de iluminação pública, algumas ruas delimitadas pela fronteira entre o asfalto e a estrada de terra. Foi possível caminhar e mapear a cidade a pé. Conversar com os moradores, escutar histórias sobre a cidade que colaboraram para expandir meu imaginário e acrescentar informações no projeto que eu já tinha em mente.



Imagem 24. *Penumbra* (2018)

Ao passar por uma rua de terra me deparei com uma casa sem nenhuma iluminação. Parecia abandonada. Achei interessante o local, talvez pela precariedade, pelos detalhes que não conseguia ver, pelo aparente abandono pela necessidade de atenção e cuidados. Em uma das fotografias, enquanto o obturador estava aberto, andei em direção à casa e posei por mais ou menos 20 segundos. Achei uma experiência interessante me autorretratar naquele momento. Então cliquei mais uma vez e deixei captando cerca de 5 minutos. O tripé foi improvisado, algumas pedras e tijolos que estavam no caminho foram empilhados e serviram para escorar o celular enquanto ele registrava o momento.

O experimento tornou-se interessante, o improvisado, a gambiarra do tripé, a falta de controle sobre a imagem que estava se formando, o clima chuvoso, me levaram a fazer outros testes. Aumentei o tempo de exposição para 5 minutos. A exposição prolongada revelou uma imagem com luminâncias que meu olho não conseguia ver, tanto no céu quanto nos reflexos de luz na grama. Essa inversão do total controle sobre a criação da imagem – que no fotodocumentarismo, no fotojornalismo ou na fotografia publicitária são primordiais – me mostrou novas potencialidades para minha criação artística. O controle sobre a imagem deixou de ser meu objetivo e foi substituído pelo mistério de qual imagem será revelada.

O mistério proporcionou-me uma nova relação com a minha criação artística, instigando-me na criação dessas imagens. A expectativa, a dúvida, a falta de controle sobre a imagem tornaram-se um motivador nessa produção autoral. Os resultados, que inicialmente pareciam sem nenhum sentido ou não tinham muita pretensão, ultrapassaram minhas expectativas ao criar imagens interessantes e que dizem exatamente o que penso. A estética sombria, a perspectiva torta, a luz fluorescente que aparentemente surge de fora da imagem refletindo no verde das plantas e iluminando a casa como algo sobrenatural ou espiritual tornam a imagem mais potente e sedutora do que uma fotografia dessa mesma casa feita de dia com toda a técnica e equipamentos de última geração. Criamos uma imagem potente, misteriosa e sedutora.



Imagem 25. *Desvelando* (2018)

3.4.2 Jaguarão-RS e Rio Claro-Uruguaí

O trabalho que apresentou os melhores resultados desde o início da pesquisa foi no município de Jaguarão-RS, divisa com o município de Rio Claro-Uruguaí. Após a residência artística, aproximei-me mais da arte, da ficção, do mistério, e me afastei do pictórico e da reportagem fotográfica, dando mais liberdade à cidade para me guiar por suas ruas e para que a imagem fale e se revele.

Em Jaguarão, caminhei em média 15 quilômetros por dia, e no dia 29/11/2018 percorri aproximadamente 25 quilômetros nas ruas de Jaguarão e de Rio Claro. Essa distância percorrida a pé me possibilitou a interação com a cidade e a criação mental de um mapa. Ao percorrer a cidade a pé durante o dia, cartografei mentalmente a cidade, fotografei a arquitetura, produzi fotografias documentais e de registro e identifiquei locais para produção fotográfica noturna, artística.

Trabalhar com dados de quanto eu caminhei me proporcionou acrescentar um novo indicador à pesquisa, que é quantos quilômetros eu tenho caminhado para realizar boas fotografias. Em Jaguarão, estabeleci meu atual recorde. No período de 27 a 29 de

novembro, percorri uma média de 45 quilômetros, tendo como referência para análise a icônica corrida Maratona, que tem a distância oficial de 42,195 km. Assim, podemos dizer que em Jaguarão realizamos uma maratona fotográfica.

Nesse processo de deriva em Jaguarão, produzi fotografias documentais sobre a cidade, que foram as saídas fotográficas diurnas, e também fotografias artísticas, nas saídas fotográficas noturnas. Por não conhecer a cidade, me perdi em suas antigas ruas de paralelepípedo ao percorrer suas construções históricas.



Imagem 26. Passos 2. 2018



Imagem 27. *Fotografia é Saúde!*. 2018

Como parte da minha metodologia, desenvolvi estratégias que otimizassem meu trabalho, uma espécie de jogo. Selecionei alguns eventos científicos no Brasil que tivessem temática semelhante ao meu trabalho e submeti os textos em forma de artigo nesses eventos. Após o aceite dos textos pelo comitê científico, concorri em editais de financiamento de pesquisas e recebi passagens e diárias para poder apresentar os trabalhos nos eventos científicos.

A cidade de Jaguarão-RS foi uma das cidades escolhidas. Uma cidade de fronteira, que eu não conhecia e nunca tinha ouvido falar. O interessante para minha produção fotográfica, com a pintura com a luz éic fato de cidades do interior possuírem menos iluminação artificial nas ruas, me proporcionando mais possibilidades na hora de captar as imagens.

O conjunto histórico e paisagístico do centro urbano da cidade e de algumas edificações isoladas foram tombados em 2011 pelo Iphan. Trata-se do maior tombamento em número de exemplares de imóveis do Estado do Rio Grande do Sul, com mais de 600 exemplares de construções históricas. Registrei algumas dessas edificações como forma de criar um acervo documental das cidades que tenho visitado.

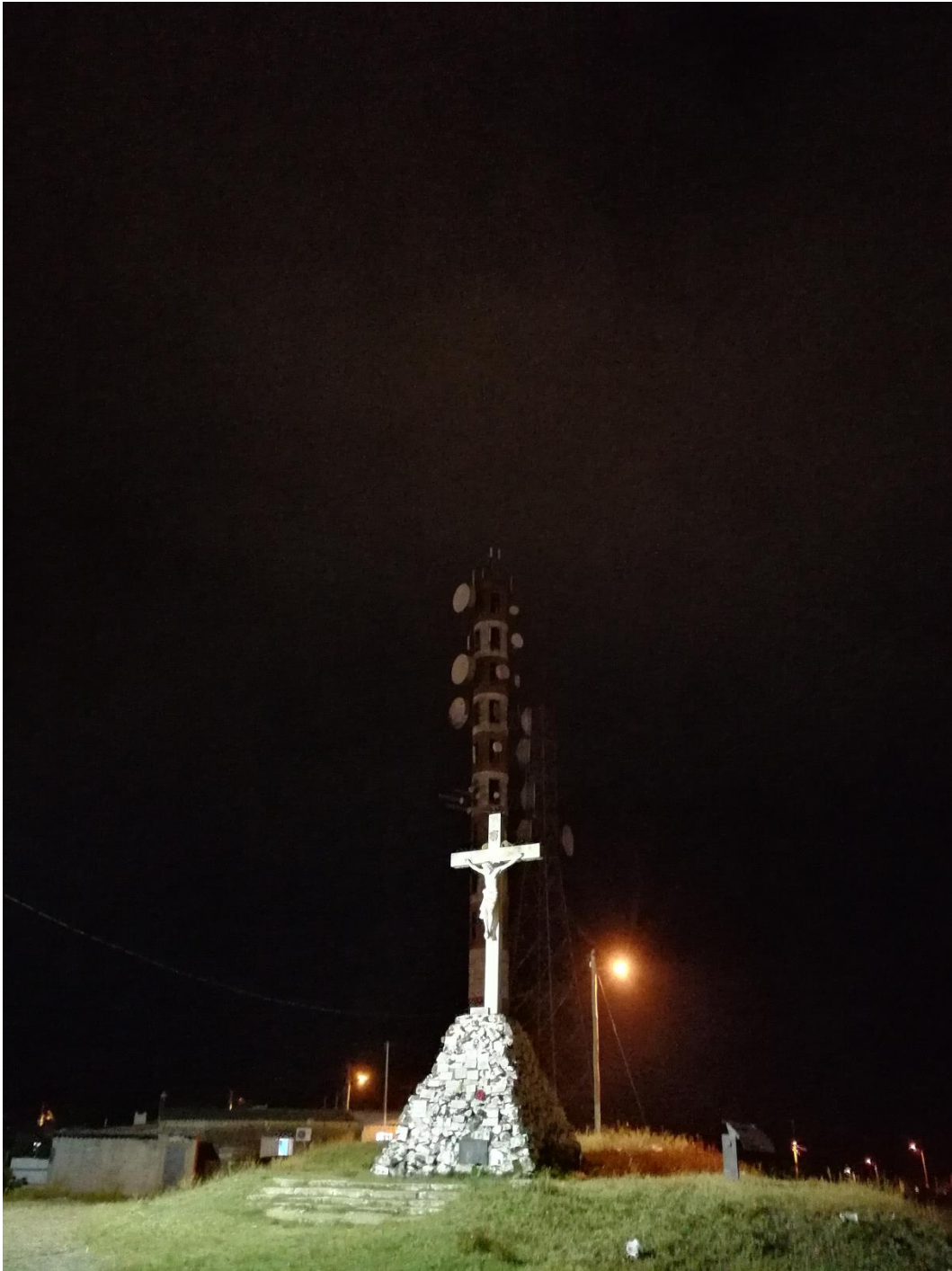


Imagem 28. *Jesus, Eles Sabem O Que Fazem!.* (2018). Fotografia de Rodolfo Ward



Imagem 29. *Ponte do Iluminismo* (2018). Fotografia de Rodolfo Ward

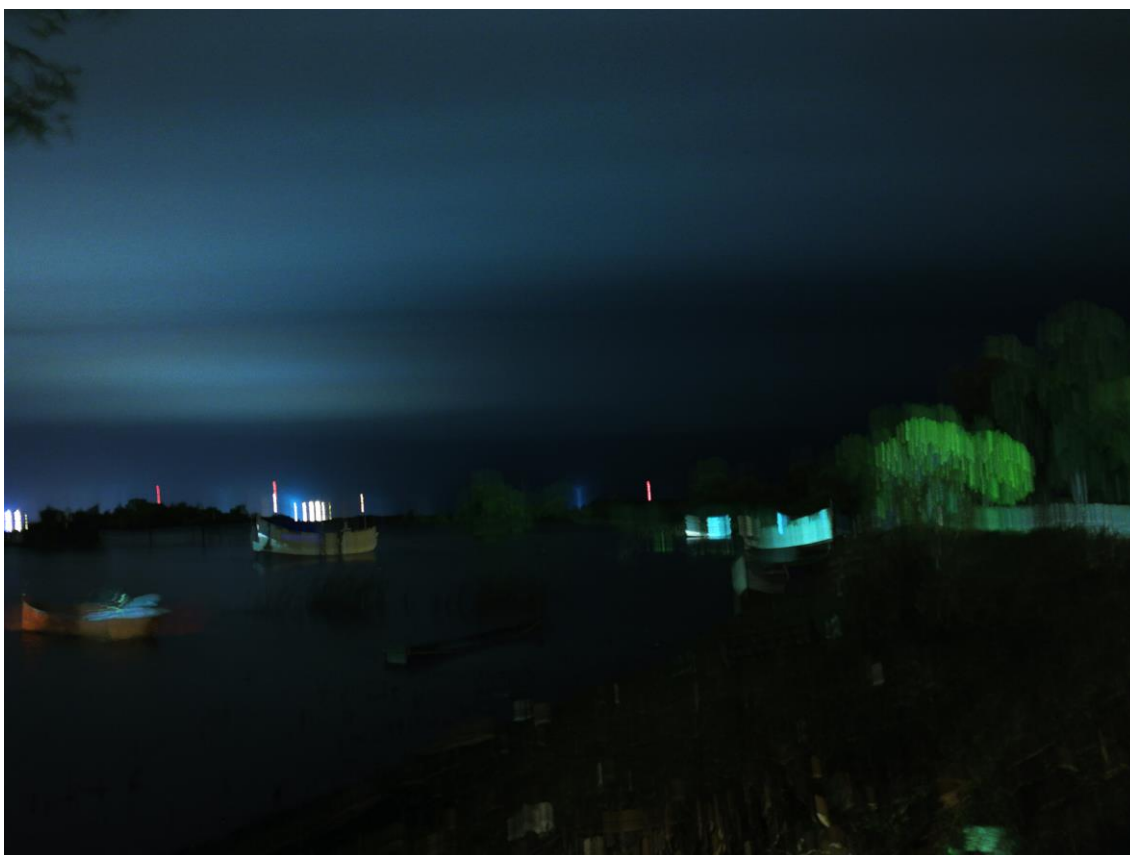


Imagem 30. *Rio Jaguarão* (2018). Fotografia de Rodolfo Ward



Imagem 31. Sem título (2018). Fotografia de Rodolfo Ward

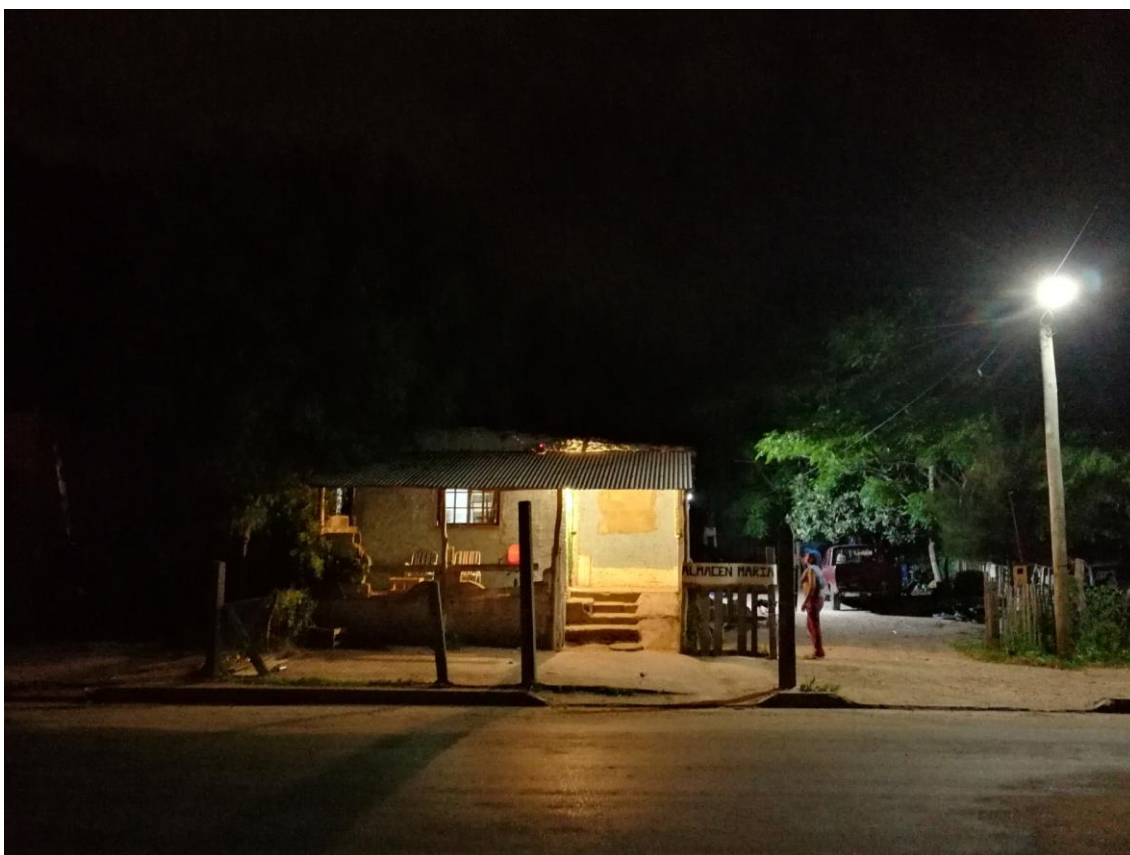


Imagem 32. *Boca de Fumo* (2018). Fotografia de Rodolfo Ward

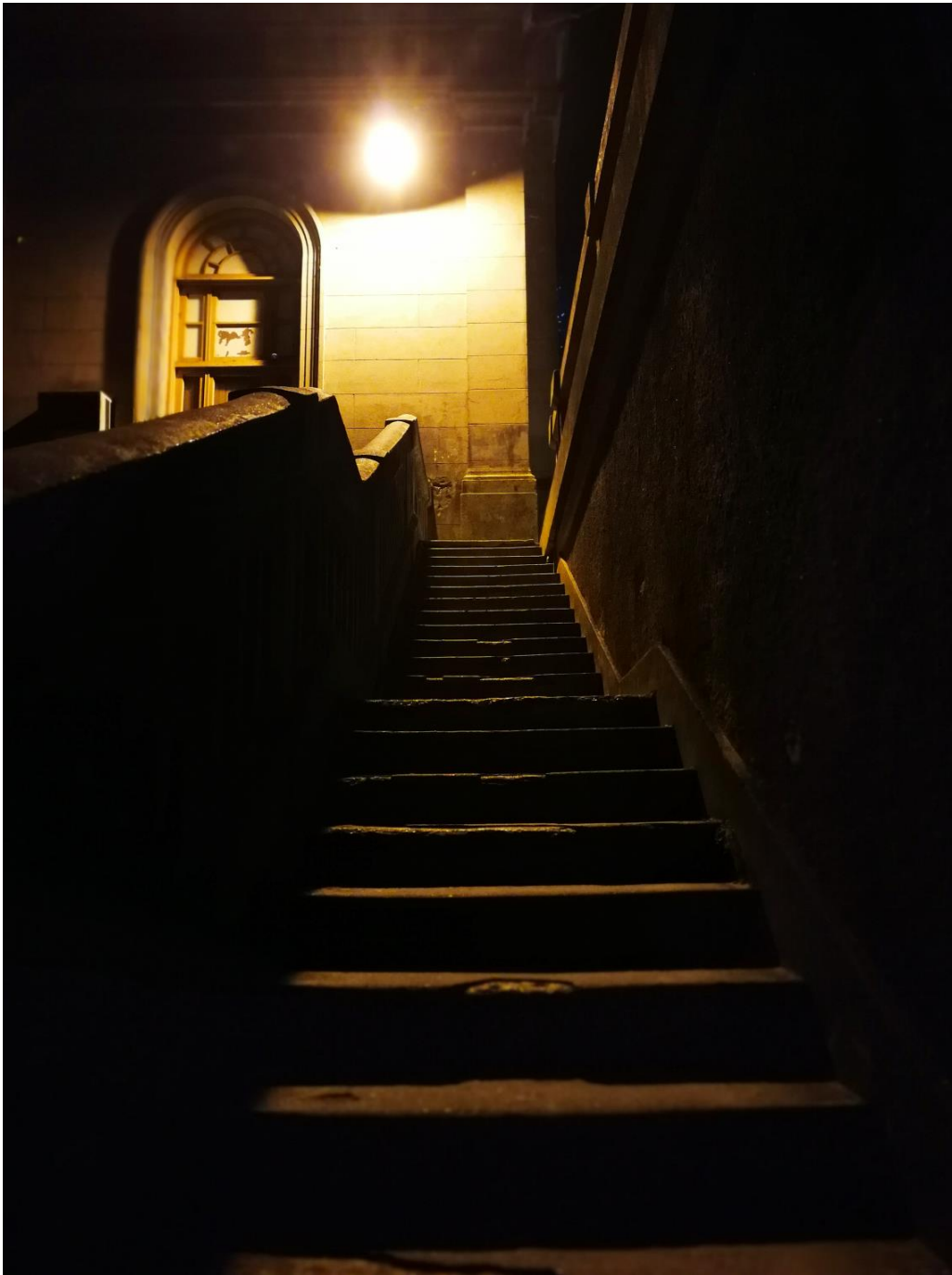


Imagem 33. *Convite 2* (2018)

À noite eu saía com meu dispositivo celular percorrendo as ruas da cidade em busca de situações, fatos, locações, objetos ou algo que despertasse meu interesse, em especial meu as relações humanas, o ser humano. Entretanto, como uma das estratégias que escolhi no trabalho fotográfico artístico, autoral, eu tento falar do ser humano sem colocá-lo nas imagens. Nessa abordagem eu faço algo inédito na minha trajetória fotográfica que é criar um fotodocumentário sobre o ser humano, mas sem colocá-lo nas imagens. Esse trabalho

se distancia das maiorias dos meus trabalhos, em que o ser humano está no centro das imagens. Também me distancio da estética Kantiana. Na minha análise as imagens noturnas que produzi carregam informações e potencia que se transformam em uma espécie de sedução pelo mistério.

Conscientemente eu criei um roteiro fotodocumental para registrar cenas interessantes do cotidiano das cidades e do ser humano. Me distancie das narrativas fotodocumentais modernas, características do meu trabalho até então, e entrei em um campo novo para mim, a narrativa fotográfica pós-moderna, entrando assim, no campo da arte.

No início da pesquisa eu não estava entendendo muito bem o que estava fazendo, não fazia muito sentindo, eu estava me distanciando da minha zona de conforto e entrando em locais desconhecidos para mim. Mas, assim que produzi as primeiras imagens eu comecei a entender a teoria e então, os textos e as leituras passaram a fazer mais sentido. Comecei a perceber a potência do trabalho e principalmente a potência das imagens. Consegui trabalhar todos os aspectos críticos que carrego comigo em forma de construção imagética. Desenvolvi minha narrativa visual pessoal de forma poética e crítica por meio de imagens fortes que refletem meu engajamento em causas sociais.

A fotografia *Informações Luminosas* foi na verdade um erro metodológico que aconteceu enquanto eu tentava produzir uma imagem da antena de TV. Consegui produzir a imagem da antena, mas não ficou tão interessante quanto essa imagem que apresenta informações luminosas vindas de lugares desconhecidos e chegando diretamente no lar das pessoas. A antena analógica está desaparecendo na imagem, emitindo um sinal fraco, e conseguimos perceber que as informações luminosas não vêm dela. Não conseguimos identificar de onde vêm, só onde chega. Que informações seriam essas? Divinas? Políticas? Culturais? De dominação? No meu ponto de vista, podem ser todas. Hoje recebemos informações de todo tipo, com intenções diversas, que chegam diretamente em nossos lares, e não apenas nos nossos lares, mas também nos nossos dispositivos móveis. Essas informações luminosas atingem os espaços físicos e se tornam mais intensas. Que tipo de intensidade é essa? Que tipo de informação está ficando mais intensa em nossos lares? Temos controle sobre essas informações? Que tipo de controle temos em relação a essas informações luminosas que chegam de lugares desconhecidos em nossos lares?

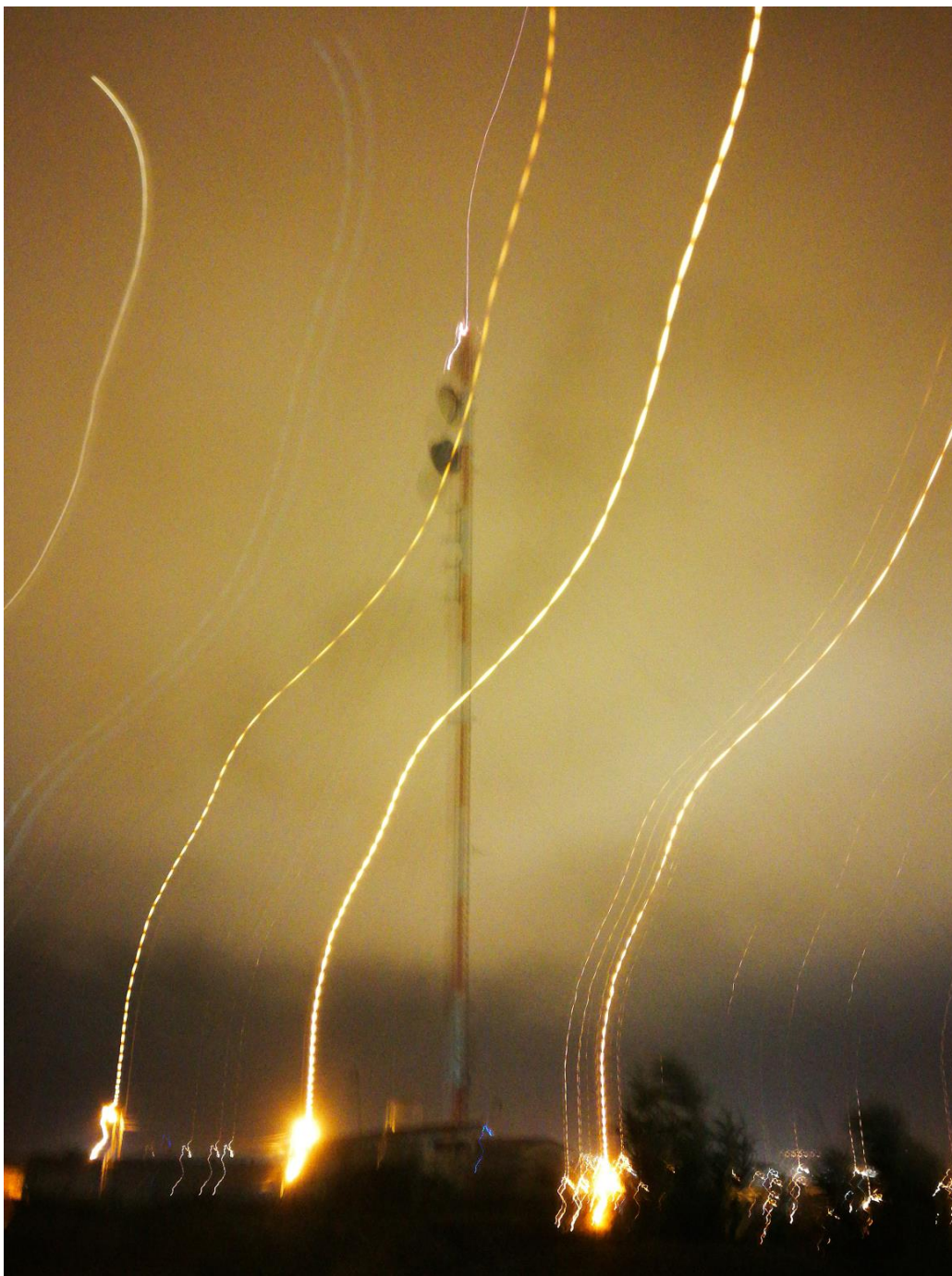


Imagem 34. *Informações luminosas* (2018)

CONCLUSÃO

Concluimos que a fotografia tem fundamental importância para a criação de regimes de verdade e regimes de poder, além da manutenção destes. A fotografia rapidamente se impôs como uma ferramenta da ciência moderna, adquirindo reconhecimento pelas ciências exatas. Em seguida, passou a ser reconhecida também no campo das ciências sociais, que surgiu justamente no mesmo momento para responder aos anseios da sociedade. Ao trabalhar em conjunto com a sociologia, a antropologia e o fotodocumetarismo, a fotografia demonstrou ser um potente instrumento para criação de realidades. Após essas décadas iniciais em que a fotografia foi largamente utilizada pelas ciências sociais e como ferramenta científica e institucionalizada por grupos de poder, não é de estranhar que tenha ficado na memória das massas seu caráter de representação do real.

Entendemos que a fotografia tem acompanhado as transformações sociais e geopolíticas integrando o sistema sociopolítico como criadora de imagens de poder que têm contribuído para a construção cultural de uma sociedade homogeneizada. Em contraponto, neste trabalho utilizamos a tecnologia e a fotografia artística como uma solução para criação de realidades alternativas às realidades impostas por grupos hegemônicos de poder. Entendemos que as transmutações sociais se aceleraram nas últimas décadas devido aos avanços tecnológicos e à influência econômica do capitalismo neoliberal, que homogeniza o corpo social para obter maior controle sobre a sociedade. Entendemos que o psicocapitalismo trabalha astutamente utilizando todas as possibilidades tecnológicas, científicas e teóricas disponíveis, inclusive os estudos sobre a sociedade, a imagem e como elas têm influência sobre o observador.

Explicamos as mudanças sofridas no âmago da representação das imagens e a potencialização do papel do observador dando a devida importância ao contexto vivido à época, do século XIX aos dias atuais. Esclarecemos como os conceitos de imagem, representação e observador também se expandiram consoante as mudanças na sociedade e como isso afeta a fotografia documental em sua essência, estreitando ainda mais o limite entre ela e a fotografia artística.

Concluimos que é de extrema importância aliar a vivência ao conhecimento teórico e à prática artística para produzir um trabalho acadêmico que reflita os anseios reais da nossa vida em sociedade e nos proporcione autoconhecimento e uma criação artística densa.

Por meio da arte e da poética é possível criar novas realidades transformadoras e, de certa forma, contribuir para que todos tenham acesso ao conhecimento e ao pensamento crítico e, a partir daí, que possamos juntos reivindicar justiça, igualdade, inclusão social e respeito à natureza. A arte é um meio emancipatório do ser humano que pode colaborar para que comunidades invisíveis sejam vistas e possam compartilhar do sentimento de cidadania.

Sugerimos o estudo transdisciplinar para as futuras pesquisas e discussões no âmbito acadêmico para que seja possível desenvolver estudos metodológicos sobre o tema e promover uma real democratização de conhecimento e uma provável diminuição na manipulação da população sobre temáticas já ultrapassadas pelas cátedras universitárias.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Minima Moralia**. São Paulo: Ática, 1992.

ALESSANDRINI, Patrícia C.A.; MACHADO, Arlindo. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**. Trabalho apresentado no XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Curitiba, 4 a 7 de setembro de 2009.

ALVARENGA, Augusta Thereza de; SOMMERMAN, Américo; ALVAREZ, Aparecida Magali de Souza. Congressos internacionais sobre transdisciplinaridade: reflexões sobre emergências e convergências de ideias e ideais na direção de uma nova ciência moderna. **Saude Soc.** [on-line], 2005, v. 14, n. 3 [cited 2018-04-18], p. 9-29. Available in: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-12902005000300003&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0104-1290. Available in: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-12902005000300003>>.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. São Paulo: Difel, 2006.

BAUDRILLARD, J. **Simulacres et simulations**. Paris: Galilée, 1981.

BAUMAN, Zigmunt. **Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. **Tempos líquidos**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura**. 3. ed. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 91-107. Obras Escolhidas, v. 1.

BERGER, I.; MOHR, J. **Another Way of Telling**. New York: Pantheon Books, 1982.

BIRO, Matthew. From Analogue to Digital Photography: Bernd and Hilla Becher and Andreas Gursky. **History of Photography**, n. 36, p. 353-366, 2012. 10.1080/03087298.2012.686242.

BISHOP, Claire. O que é um curador? A ascensão (e a queda?) do curadorauteur. **Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da Uerj**, Rio de Janeiro, ano 16, v. 2, n. 27, 2015.

BITTENCOURT, Luciana. **Anuário Antropológico/92**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994. p. 225-241.

BOBBIO, N.; MATTEUCCI, N.; PASQUINO, G. **Dicionário de política**. 11. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

BONFIM, Uraci Castro. **CURSO DE POLÍTICA, ESTRATÉGIA E ALTA ADMINISTRAÇÃO DO EXÉRCITOENSINO A DISTÂNCIA CPEAEx / EAD. ESCOLA DE COMANDO EESTADO-MAIOR DO EXÉRCITO. GEOPOLÍTICA**. p. 101. 2005.

BREA, José Luis. **Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image**. Madrid: Akal, 2010. 142 p.

BRESSON, Cartier. **Coleção Folha Grandes Fotógrafos: Alfred Eisenstaedt, Elliott Erwitt, Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau, Willy Ronis**. Métrópolis (v. 1). São Paulo: Folha de S. Paulo, 2009. 32 p.

CAMEIRA, Sandra Ribeiro. História e conceitos da identidade visual nas décadas de 1960 e 1970. In: BRAGA, Marcos da Costa; MOREIRA, Ricardo Santos (Org.). **Histórias do design no Brasil**. São Paulo: Annablume, 2012.

CANGUILHEM, Georges. **La Connaissance de la vie**. 2. ed. Paris: Vrin, 1965.

CASTELLS, M. **La era de la información**. La sociedad red (vol. I). Madrid: Alianza, 1999.

_____. **A era da informação: economia, sociedade e cultura**. A sociedade em rede. v. 1. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

CHIODETTO, Eder. 2014. Disponível em: <<http://ederchiodetto.com.br/dez-anos-do-club-de-fotografia-mam-texto-do-curador/>>. Acesso em: 20/01/2019.

CORRÊA, André. Disponível em: <<http://www.queimandofilme.com/2012/02/02/kodachrome-o-filme-a-lenda-o-mito/>>. Acesso em: 19/01/2019.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CRIMP, Douglas. Estudos culturais, cultura visual. **Revista USP**, São Paulo, n. 40, p. 78-85, dez./fev. 1999.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. 715 p.

DE PAULA, Silas; ARAÚJO, Camila. Cultura visual e imagens do cotidiano. **Revista Passagens**, v. 1, n. 1, p. 46-54, 2010. Disponível em: <<http://www.revistapassagens.ufc.br/index.php/revista/article/viewFile/10/9>>.

DIAS, Belidson. **O I/Mundo da educação em cultura visual**. Brasília: Editora da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Aparências ou aparições: o filósofo Georges Didi-Huberman comenta a exposição Levantes**, em cartaz em São Paulo. 2017. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-didi-huberman/>>.

DOBAL, Susana. A fotografia na tormenta das imagens. In: DOBAL, Susana; GONÇALVES, Osmar (Org.). **Fotografia contemporânea: fronteiras e transgressões**. Brasília: Casa das Musas, 2013.

DOWBOR, Ladislau. **A era do capital improdutivo**. São Paulo: Outras Palavras & Autonomia Literária, 2017. 316 p.

_____. **Além do capitalismo: uma nova arquitetura social**. São Paulo, novembro 2018. 86 p.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1994.

ENGELLS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. Tradução de Leandro Konder. Zurique: Editora Civilização Brasileira, 1984.

ENTLER, Ronaldo. **Poderes provisórios, imagens impertinentes**. Icônica (*site*), 2014. Disponível em: <<http://iconica.com.br/site/poderes-provisorios-imagens-impertinentes/>>.

_____. A fotografia e as representações do tempo. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 14, p. 29-46, dez. 2007.

ETCHEVERRY, Carolina. Fotografia, história e cultura visual: pesquisas recentes [recurso eletrônico]. **Dados eletrônicos**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012. 132 p.

FEITOSA, Charles. Pensamento pós-moderno. In: TEIXEIRA, Francisco Carlos (Org.). **Enciclopédia de guerras e revoluções do século XX**. Rio de Janeiro: Campus, 2004. p. 702-703.

FERNANDES JR., Rubens. **Revista da Faap-Facom**, n. 16, 2º semestre de 2006.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do *design* e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. **Pós-história**: vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

_____. **Von der Freiheit des Migranten**: Einsprüche gegen den Nationalismus. Bensheim: Bollmann, 1994.

_____. **Ficções filosóficas**. São Paulo: Edusp, 1998.

_____. **Bodenlos**: uma autobiografia filosófica. São Paulo: Annablume, 2007a.

_____. **O mundo codificado**. Org. Rafael Cardoso. São Paulo: Cosac Naif, 2007b

_____. **Língua e realidade**. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. **Ser judeu**. São Paulo: Annablume, 2014.

_____. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. **O instrumento do fotógrafo ou o fotógrafo do instrumento**. Íris, agosto de 1982.

FOUCAULT, Michel. Subject and power. In: DREYFUSS, H.; RABINOW, P. **Beyond structuralism and hermeneutics**. Brighton: The Harvester Press, 1982.

GIDDENS, Anthony. [1938] **Modernidade e identidade**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

_____. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora da Unesp, 1991.

GOBBI, Danniell. **Identidade em ambiente virtual**: uma análise da Rede Estudantes Pela Liberdade. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/22245>>. 2016.

GOMBRICH, E. H. A história da Arte. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999.

GRIGOLETTI, Giane de Campos; PIPPI, Luis Guilherme. Relato de uma experiência: integração de arquitetura, urbanismo e paisagismo em disciplina de projeto de segundo semestre curricular. **Paisagem e Ambiente**, v. 23, p. 83-89, 2006.

GROYS, Boris. Multiple authorship.I In: VANDERLINDEN, Barbara; FILIPOVIC, Elena (Eds.). **The Manifesta Decade**: Debates on Contemporary Exhibitions and Biennials. Cambridge: The MIT Press, 2006. p. 93-99.

GURAN, Milton. A fotografia na tormenta das imagens. In: DOBAL, Susana; GONÇALVES, Osmar (Org.). **Fotografia contemporânea: fronteiras e transgressões**. Brasília: Casa das Musas, 2013.

HAN, Byung-Chul. **A sociedade da transparência**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2014.

_____. **Sociedade do cansaço**. Tradução de Enio Giachini. Petrópolis: Vozes, 2015.

HINE, C. **Ethnography for the internet: Embedded, Embodied and Everyday**. London: Bloomsbury, 2015.

HOBBSAWM, Eric. **O novo século**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Ed. Perspectiva. (2004).

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

KRAUSS, Rosalind E. Grids. **The originality of the Avant-Garde and other modernist myths**. Cambridge: The MIT Press, 1986.

LEEN, Sarah. 2016. Disponível em: <<http://time.com/4351725/steve-mccurry-not-photojournalist/>>. Acesso em: 19/01/2019.

LE GOFF, Jacques. **Em busca da Idade Média: conversas com Jean-Maurice de Montremy**. Tradução Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. 222 p.

_____. **História e memória**. 4. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

_____. História. **História e memória**. 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 476.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

LOPES, Wendell Evangelista Soares. Gilbert Simondon e uma filosofia biológica da técnica. **Cientiae Zudia**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 307-334, 2015.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno.** Tradução Ricardo Corrêa Barosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. 123 p.

_____. **Discours, figure.** Paris: Klincksieck, 1970.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas.** São Paulo: Edusp, 1993.

MACIEL, Luis Carlos. **Nova consciência/jornalismo contracultural: 1970-1972.** Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo.** Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

_____. **O conhecimento comum: introdução à sociologia compreensiva.** Porto Alegre: Sulina, 2007.

MAFFESOLI, Michel; STROHL, Hélène. **O conformismo dos intelectuais.** Tradução de Tânia do Valle Tschiedel. Porto Alegre: Sulina, 2015. 182 p.

MAGRITTE, Rene. 1992. Disponível em:
<<http://artenarede.com.br/blog/index.php/rene-magritte-a-imagem-nao-e-o-ser/>>.
Acesso em: 25/10/2018.

MARQUES, Eduardo Cesar. **Notas críticas à literatura sobre estado, políticas estatais e atores políticos.** São Paulo: Editora da USP, 1996.

MARX, Carl. **Contribuição à crítica da economia política.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos.** São Paulo: Boitempo, 2004.

MAUAD, A. M. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, p. 31-48, 2008.

_____. **Photograma**, ano IV, n. 33, p. 6, 1930.

McCURRY, Steve. Disponível em: <<http://time.com/4351725/steve-mccurry-not-photojournalist/>>. Acesso em: 19/01/2019.

MIRZOEFF, Nicholas. **Una introducción a la cultura visual**. Barcelona: Paidós, 2003.

_____. O direito a olhar. **ETD – Educação Temática Digital**, Campinas, v. 18, n. 4, p. 745-768, nov. 2016. ISSN 1676-2592. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472/14496>>.

Acesso em: 27/01/2019. DOI: <https://doi.org/10.20396/etd.v18i4.8646472>.

MITCHELL, J. T. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Tradução coordenada por Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. **Teoría de la imagen**. Madrid: Ediciones Akal, 2009.

MONTEIRO, Charles. **Fotografia, história e cultura visual: pesquisas recentes** [recurso eletrônico]. Dados eletrônicos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012. 132 p.

MONTEIRO, Charles; SCHIAVINATO, Iara. A importância do olhar. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 7-8, jan.-jun. 2008.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. **O método 3: conhecimento do conhecimento**. 4. ed. Porto Alegre: Sulina, 2008.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE (OMS). **Brasil tem maior taxa de transtorno de ansiedade do mundo, diz OMS**. 2017. Disponível em: <<https://saude.estadao.com.br/noticias/geral,brasil-tem-maior-taxa-de-transtorno-de-ansiedade-do-mundo-diz-oms,70001677247>>. Acesso em: 15/10/2018.

PENA VEGA, Alfredo. **Wawekrurê**: distintos olhares./Rodolfo Ward, organização, fotografias. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2015. 156 p.: il., fotos. Edições do Senado Federal, v. 213.

RANCIÈRE, Jaques. As imagens querem realmente viver? In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Tradução coordenada por Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROUILLÉ, André. A fotografia na tormenta das imagens. In: DOBAL, Susana; GONÇALVES, Osmar (Org.). **Fotografia Contemporânea**: fronteiras e transgressões. Brasília: Casa das Musas, 2013.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SIMONDON, Gilbert. **Du mode d’existence des objets techniques**. Paris: Aubier, 1989 [1958].

SOULAGES, François. **Estética da fotografia**: perda e permanência. São Paulo: Editora Senac, 2010.

_____. A fotograficidade como reflexão sobre as imagens (de imagens). Tradução de Angela Grando e Darcilia Moysés. **Revista Farol**, [S.l.], n. 18, p. 142-151, dez. 2017. ISSN 1517-7858. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/farol/article/view/18677>>. Acesso em: 24/01/2019.

TEIXEIRA, Ana Cláudia; ZANINI, Débora; MENESES, Larissa. **O fazer político nas mídias sociais**: aproximações teóricas sobre ação coletiva em rede. 41^o Encontro Anual da Anpocs GT2 – Ciberpolítica, ciberativismo e cibercultura. 2017.

TOSETTO, Guilherme Marcondes. Entre arte e documento: as fotografias da Mídia Ninja e a cultura da convergência. **Estúdio**, Lisboa, v. 6, n. 11, p. 31-38, jun. 2015. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582015000100003&lng=pt&nrm=iso>. Acessos em: 25/01/2019.

VENTURELLI, Suzete. **Arte: espaço_tempo_imagem**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

_____. **Arte computacional**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2017.

VIGLIONE, Paolo. Disponível em: <<https://petapixel.com/2016/05/06/botched-steve-mccurry-print-leads-photoshop-scandal/>>. Acesso em: 20/01/2019.

WEBER, Max. **Theory of social and economic organization**. New York: Oxford University Press, 1947.

WRIGHT, Terence. Photography: theories of realism and convention. In: EDWARDS, Elizabeth (Ed.). **Anthropology and photography**. New Haven: Yale University Press, 1992. p. 18-31.

Endereços eletrônicos:

<https://ww2.uft.edu.br/ultimas-noticias/14834-mestrando-da-uft-lanca-o-livro-fotografico-wawekrure-distintos-olhares>.

<http://photos.com.br/sebastiao-salgado-fotografia-nao-esta-acabando/>.

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/10/1827218-sebastiao-salgado-preve-extincao-da-fotografia-nas-proximas-decadas.shtml>.

<http://www.flusserbrasil.com/art31.html>.

http://www.entler.com.br/textos/foto_tempo.html.

<http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2016/05/02/mccurry-vi-spiego-lerrore-di-quella-foto/comment-page-3/&prev=search>.

<https://mobgraphia.com/2016/05/30/a-palavra-de-steve-mccurry/>.

<https://www.paoloviglione.it/quando-steve-mccurry-etc-etc/&xid=25657,15700021,15700043,15700186,15700191,15700248&usg=ALkJrhh1v726PlmfBECxKVb-Rq4b7egGgw#post/0>.

<http://time.com/4351725/steve-mccurry-not-photojournalist/&xid=25657,15700021,15700043,15700186,15700191,15700248&usg=ALkJrhh3ja1cewKzB8xnIPh2al2bP-JVoQ>.

<http://www.queimandofilme.com/2012/02/02/kodachrome-o-filme-a-lenda-o-mito/>.

http://www.dan.unb.br/images/pdf/anuario_antropologico/Separatas1992/anuario92_lucianabittencourt.pdf.